



1926

Рабітник Яків
з фільму "Боротьба велетнів"

„К І Н О“

До участі в журналі запрошені найкращі культурні, літературні та кіно-робітники Радянського Союзу, а крім того найвидатніші кіно-спеціалісти Заходу.

Журнал гуртуватиме біля себе постійні кадри кіно-кореспондентів з усіх кінців України та Радянського Союзу.

Журнал має кореспондентів по всіх найбільших містах Заходу: в Н'ю-Йорку, Парижу, Берліні, Відні і т. п.

Адреса редакції: Харків, Площа Рози Люксембург, 12, ВУФКУ.

Зміст № 2 — 3 «Кіно»

1. Б. Лифшиц. На суд трудящих 1

КІНО-ТРИБУНА

2. Жорж Гросс. Мистецтво в небезпеці 5
3. Н. Лядів. Кінематограф — видовисько масок 8
4. А. Анощенко. Режисер радянської кінематографії 11

КІНО — ТРУДЯЩИМ

5. Г. Печес. Кінофікаційні справи 13
6. Г. Затворницький. Типаж 14
7. Д. Бузько. УАРК 15
8. Володиміров. Якого фільму потребує село 17
9. Ю. Я. Боротьба Велетнів 18
10. Хроніка ВУФКУ 23
11. Наші ювілянти 25
12. Кіно СРСР 26

ЗА КОРДОНОМ

13. Д. Грифітс. Кіно через сто років 27
14. Л. Катц. Розвиток і занепад австрійського кіно 29
15. А. Баселес. КІФО 31
16. Американська кіно-газета 32
17. Хроніка закордонного кіно 33

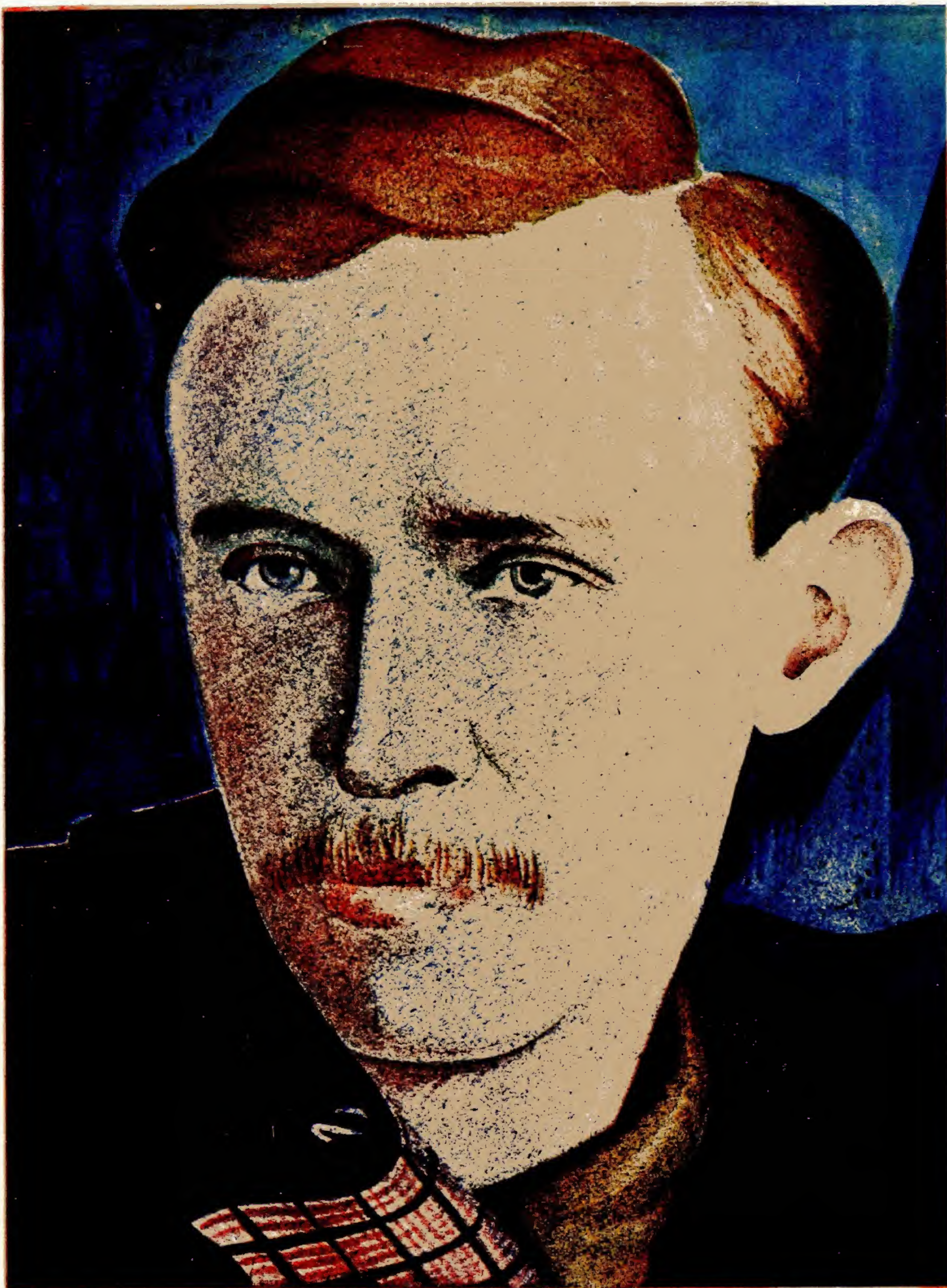
ТЕХНІКА КІНО

18. Я. Мазо. До питання про організацію виробництва проекторів . . 35
19. О. Калюжний. Робота над фільмом 37
20. Новини кіно-техніки 39
21. Бібліографія 40

Художні роботи малярів Сидорова, О. Довженка, Н. Соболя та Глухова.

ВАСИЛЬ БЛАКИТНИЙ

вмер 4 грудня 1925 року



Портрет роботи О. Довженка

„КІНО“

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

№ 2—3

Січень, 1926 року

№ 2—3

На суд трудящих

Замість відкиту

Українська революційна кінематографія, що обов'язок творення і дальшого розвитку її лежить на Всеукраїнському Фото-Кіно-Управлінні, пережила дві цілком різних доби свого недовгого ще життя.

Як що перша доба (до грудня 23 року), за низкою об'єктивних умов, характеризується, як доба цілком безсистемного керування кіно-промисловістю на Україні, коли в катастрофічному стані перебувала й виробнича база й театральна сітка, коли ВУФКУ не мало власної фільмотеки, то друга доба (з кінця 23-го до теперішнього часу) проходить під знаком не лише відбудовування кіно-справи, але й поглиблення та неухильного зросту кіно-промисловості по всіх напрямках.

Аж до кінця 24 року в царині кіно-промисловості України панував надзвичайний хаос і гармидер. Обидві кіно-фабрики (Одеська й Ялтинська) фактично ниділи безкваліфікованих робітників і сировини. Про сценарну роботу годі було й думати. Робота фабрик, здебільшого, полягала в тому, щоби обслуговувати біжучі кампанії, які виявляли-б нашу боротьбу за зміцнення Радвлади. Фактично продукція фабрик, — це були гасла відповідних кампаній, а, в кращому випадкові,

це була хроніка подій тієї доби. Проте, треба зазначити, що увесь знятий в той час матеріал має безперечну історичну вартість.

В такому мізерному стані перебувала й театральна сітка. Ніде й ніяк не ремонтуючись, вона все більш руйнувалася, так що на початку другої доби на неї

жаль було дивитися. Та й кількість театрів на Україні була дуже невеличка. Всього працювало на 1-е жовтня 1923 року 110 театрів. Ще більш жахливе вражіння справляли картини, що демонструвалися того часу на екранах України. Про картини радянського виробництва тоді не можна було й говорити. Та й не було їх, в усякому разі виробництва ВУФКУ.

З прокатної політики того часу також не можна було на щось добре сподіватися. ВУФКУ, не маючи тоді власної фільмотеки, мусило було вживати спільний з власниками картин прокат, що ось у чому полягав: власники картин давали їх ВУФКУ з умовою 75% на їхню користь і лише 25% на користь ВУФКУ. Врешті від такої системи ВУФКУ мало величезні збитки, даючи державі все більший і більший дефіцит. Така була кінематографія України 23-го року.



„Боротьба велетнів“—Робітниця Майка

Звичайно, це становище не могло довго тривати. Треба було вжити рішучих заходів, щоби вивести українську кіно-промисловість з глухого кута на широкий шлях. І кінець 23-го року — це момент переходу, що після нього починається зростання кіно-господарства України.

Перше завдання, що до відбудовання кіно-промисловості на Україні, звичайно, було таке: зміцнити матеріальну базу, правильніш налагодити справу з театральною сіткою. Це завдання ускладнялося тим, що разом з відродженням театральної сітки, добре ремонтуючи її, треба було дбати й за поширення. Але всі заходи, що до цього гальмувалися тодішньою прокатною політикою, про яку ми вже оповіли й яка полягала в тому, що збагачувала власників картин, а ВУФКУ давала лише дефіцит. Правління ВУФКУ мусило витримати величезний опір з боку власників фільмів, що від їхніх послуг ВУФКУ не мало змоги відмовитися, бо відмова така загрожувала б існуванню й роботі всієї театральної сітки. Апетити власників фільмів уперто не давали ВУФКУ змоги поширити театральну сітку по провінції, бо це аніяк не відповідало їхнім намірам. Маючи лише одне завдання — збагатіти, приватні власники були зацікавлені в прокаті картин лише по великих містах, а провінція примушена была жити, споживаючи старий мотлох. Система спільного прокату відзначалася ще й відсутністю обліку та плану, що без них раціонально організований кіно-прокат не може існувати. Нарешті ВУФКУ мусило відмовитися від принципу спільного прокату й почати набувати власну фільмотеку. Разом з тим було визнано за доцільне централізувати весь прокат, через що було ліквідовано усі прокатні склади крайових відділів і зконцентровано в центральній фільмотеці більше як 3000 назв. Вже сама кількість цих картин навела на думку, що необхідно переглянути картини з погляду їхньої як ідеологічної, так і технічної придатності. Звичайно, наперед можна було сказати, що великий відсоток фільмів треба спроводити до архиву. Так воно й сталося. Після перегляду було визнано за більш-менш добрі лише 1161 картину.

Переглядаючи картини, одночасно було визнано



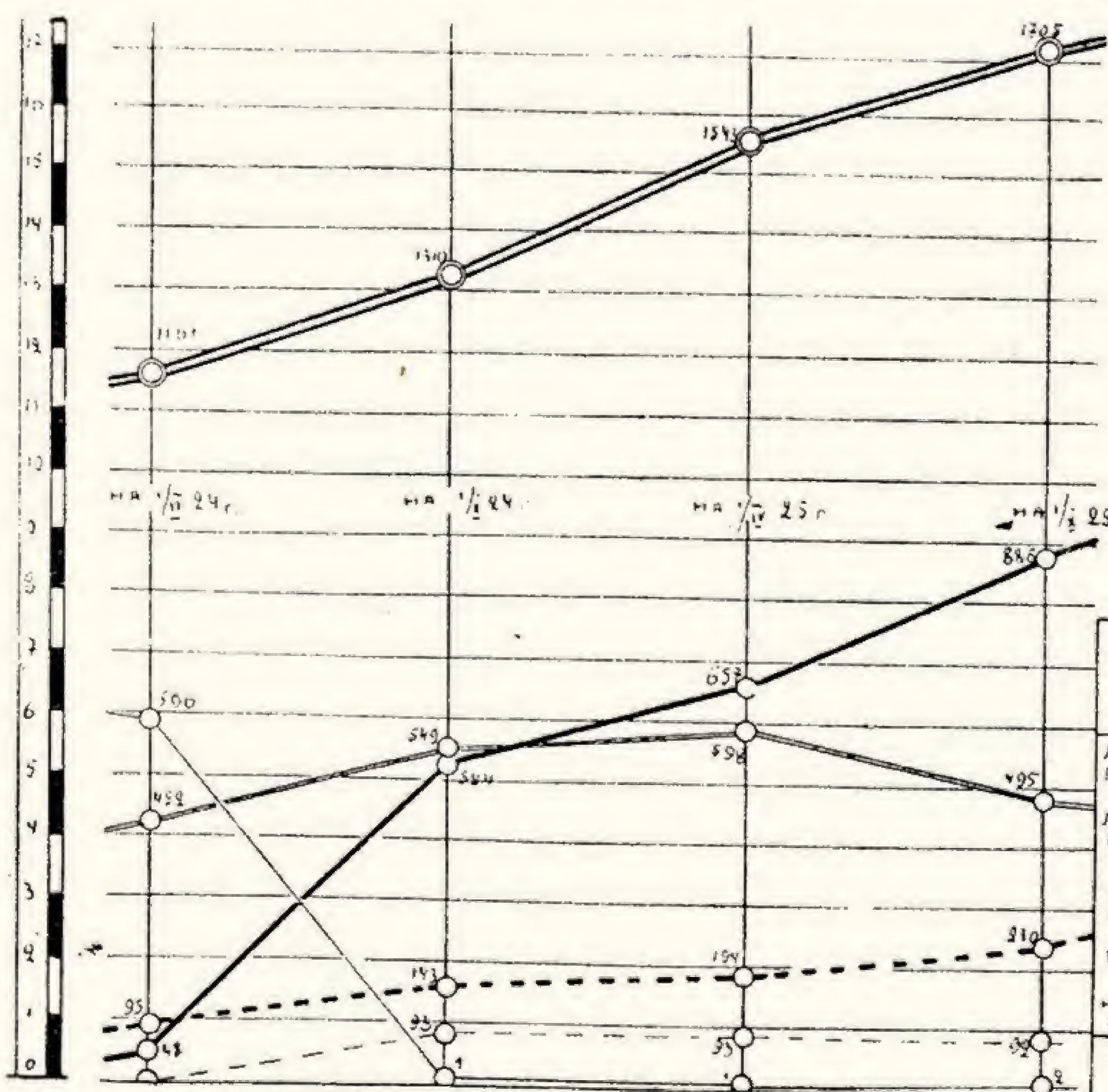
„Тарас Шевченко“

Тарас І

за потрібне розбити фільми по літерах, що визначали б ідеологічну вартість картин.

Разом з Кіно-Репертуарною комісією було встановлено таку розбивку по літерах, що й досі існує. Картини поділено на чотири категорії: рекомендовані, літера А (картина ідеологічно витримана, що її можна давати й по робітничих клубах), літера АВ (що її лише зрідка можна по клубах демонструвати), літера Б (картина, що може бути демонстрована лише по комерційних театрах).

Як що звернемося до цифр, то наслідки



Умовні значення

Літера А	Рекомендовані
Літера АВ	Літера АВ
Літера Б	Літера Б
Непридатні	Непридатні

ЛІТЕРА	І кв. 1924	II кв. 24	III кв. 25	IV кв. 25
Літера А (рекомендовані)	23	241	265	303
Літера АВ (лише зрідка)	85	776	123	135
Літера Б (лише в театрах)	368	54	452	513
Непридатні	95	86	86	86
РАЗОМ	1070	908	1009	995

Діаграма № 1: стан фільмотеки ВУФКУ з 1924 по 1925 рік



Оксана

нової прокатної політики будуть такі: на 1-е квітня 1924 р. фільмотека ВУФКУ мала 1161 картину, на 1-е жовтня 1925-го року — 1705.

Як що розглянути ці цифри по системі літер, то стан фільмотеки що до змісту картин можна показати такою діаграмою (див. діаграму № 1).

Що до зростання театральної сітки, цифри пока-

зують таке: театральна сітка на 1-е жовтня 23-го року складалася з 110 театрів; на 1-е жовтня 24-го року — 503 театрів; 1-е жовтня 25 р. — 741 театру. Ця театральна сітка складається з комерційних театрів і театрів, що мають культурні значіння. Діаграма № 2 яскраво ілюструє, як сітка театральна зростала (див. діаграму № 2).

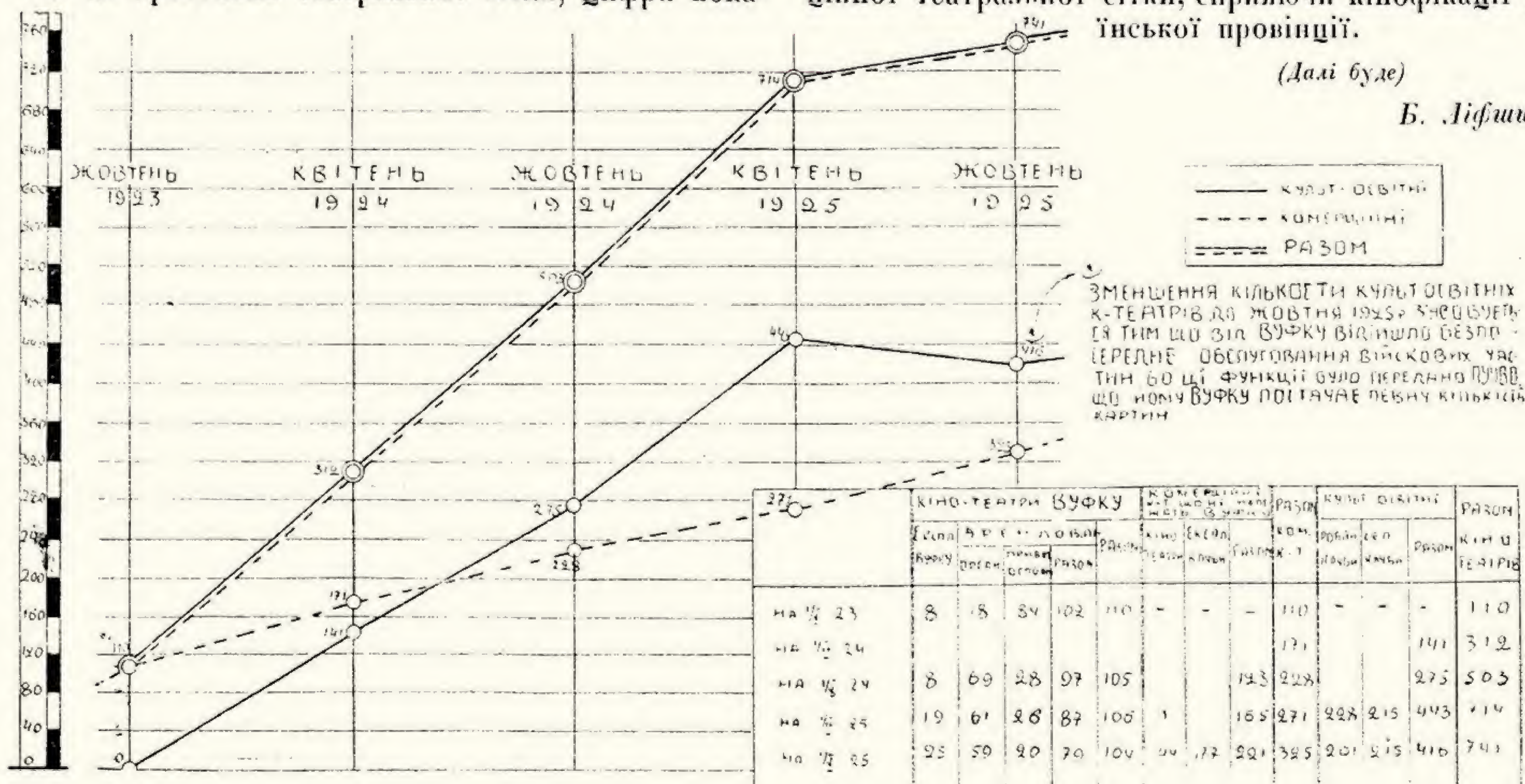
Поширюючи театральну сітку, разом з тим треба було визначити й спосіб, як підійти до кожного поодинокого театру, щоб виявити можливості що до його експлуатування. Треба було знайти методу, що забезпечувала-б і існування театру, й найбільший прибуток з нього.

Розв'язання цього завдання було знайдено у системі паралелів та коефіцієнтів. Кожний театр мав певний коефіцієнт, складений на основі обліку усіх можливостей доцільного експлуатування. Наперед вивчали район, де цей театр міститься, і можливості театру що до пропускної спроможності. Театр з найбільшими можливостями, що містився у гарному районі, одержував 100 коефіцієнтів. Решта театрів набували коефіцієнтів, залежно від елементів, що визначали його прокатні можливості. Звичайно, нема чого й казати, що набуті театром коефіцієнти систематично перевірюються, і коефіцієнт того або іншого театру змінюється в залежності від наслідків перевірки. Це цілком забезпечує життєвість нашої театральної політики. Те саме зробив наш Експлуатаційний відділ що до картин, які демонструються по Україні. Картини, залежно від їхньої художньої та ідеологічної витриманості, розподілено на такі групи: бойовик, добра, пересічна й погана картина. Група бойовиків оцінюється від 18-ти до 25-ти карбованців, а решта груп має відповідні коефіцієнти, залежно від якості своєї. Помноження коефіцієнта картин на коефіцієнт відповідного театру визначало прокатну ціну для цього театру за демонстрування даної картини протягом тижня. Як що картина демонструється в другий раз, то дається знижка, яка ніколи сягає 50%.

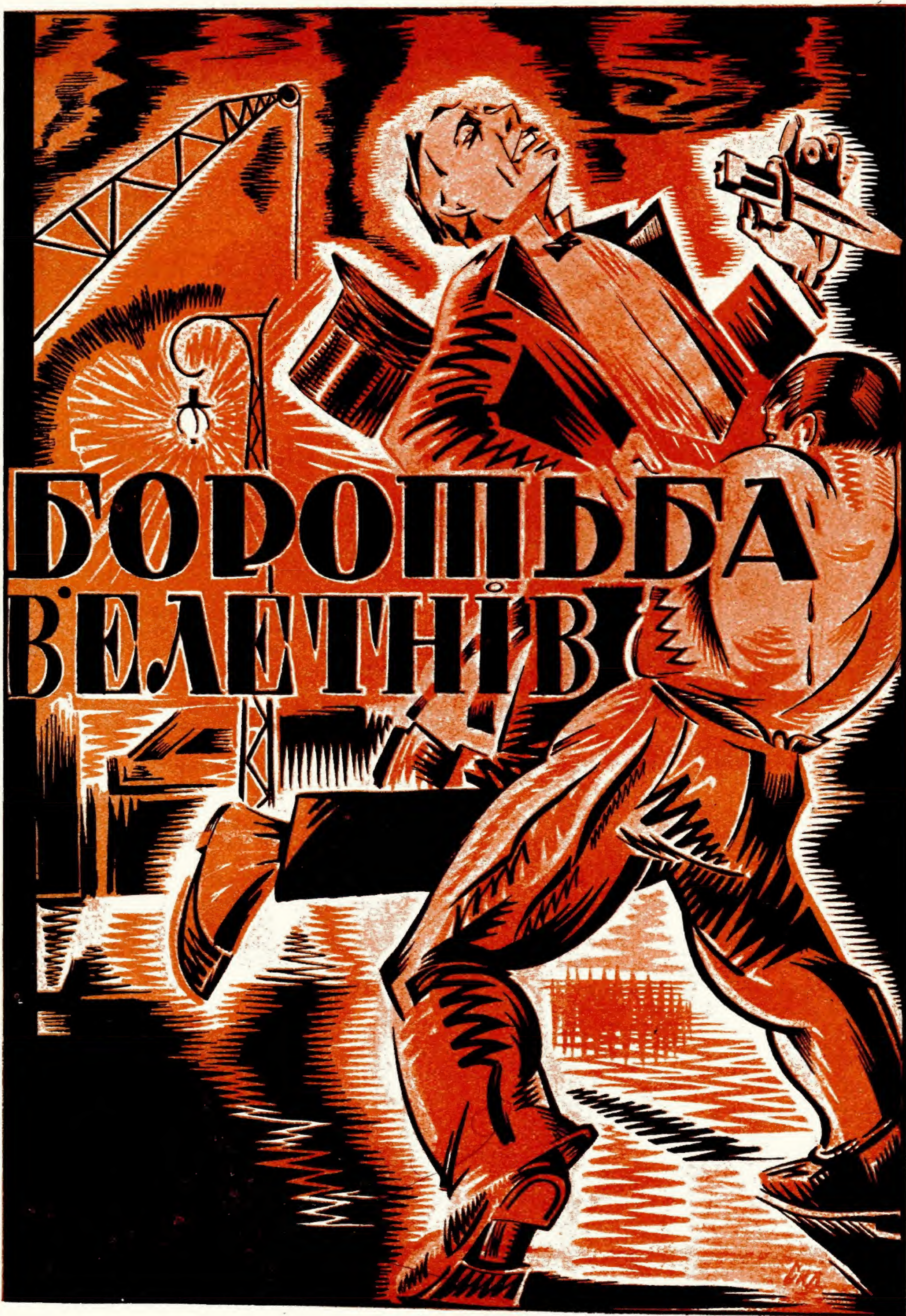
Намагаючись як найбільш поширити театральну сітку, головним чином, на провінції, ВУФКУ дає найбільші пільги приватним орендарям і громадським організаціям, стимулюючи через це розвиток провінційної театральної сітки, сприяючи кінофікації української провінції.

(Далі буде)

Б. Ліфшиц



Діаграма № 2 зріст театральної сітки з 1923 р. по 1925 рік



БОРОШЬБА ВЕЛИКИХ

КІНОРИБУНА

Мистецтво в небезпеці

Орієнтаційний нарис [

Од редакції: Вмішуємо цю статтю німецькою маляра-комуніста Жоржа Гросса, щоб ознайомити наш загал з тими думками, які народжуються в мистецьких колах комуністичної Європи. Гросс—маляр, не так то й багато уваги віддає кінематографії, проте гадаємо, що нашому читачу буде цікаво й корисно прочитати його статтю, блискуче написану, дотепну й глибоку, бо треба знати все мистецтво, в його найновіших течіях, щоб добре знати кінематографію.

Тяжка то справа—дійти правдивого висновку, розглядаючи сучасне мистецтво, бо дика й переплутана його істота.

Суперечності й немилосерда боротьба всіх з усіма, що ними характеризується наш час, характеризують і устремління з мистецького поля, що теж довільне на суперечності, які нещадно перемагають одна одну. Як-же, однак, виглядає мистецтво нашого сьогодні?

Перший план

Вступімо лишень на арену мистецтв.— Від патетиків аж до клоуна-ексцентри-

ка вовтузиться й галасує там своєрідний народець—часто легковажність і втішна посмішка, але одночасно й сморід та боротьба, аж до переломленого пензля й зігнутого конструктивістського циркуля. Виробництво—реклама—галас,—поруч з аристократичним нелюдимством, цілковитим покладанням на «божу ласку» та прокльонами на



На візках капіталу

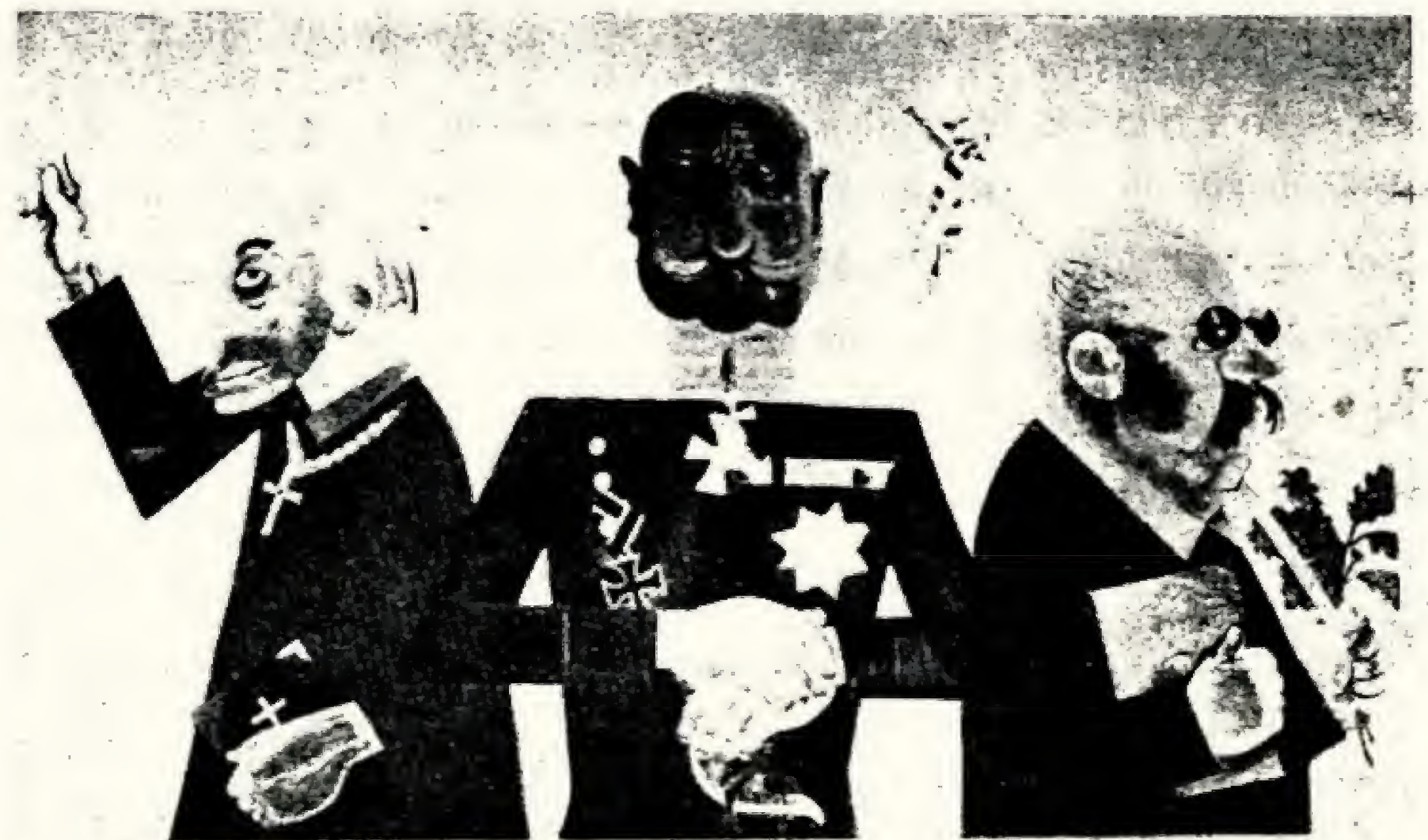
адресу всесвіту. Індивідуальна розмаїтість, аж до академічних майстерень. Всілякі книги з мистецтва, всіх зразків і форматів, трьохкутні, квадратів, довгасті, що побивають одна одну, що повні різних проблем і теорій. Згодом, поміркувавши, кінецькінцем, запитуєш себе: хто ж має правдивий погляд на мистецтво? Існує безліч угруповань, а жодного не можна назвати певним, а жодного не можна назвати, що він «спіймав істину».

Огляд

Ото-ж якесь угруповання, відкинувши будь-яку традицію, бере до рук своє виробниче знаряддя й починає з диким натхненням малювати, але малювати ще більш по-дикунськи, ніж це робили найпервісніші дикуни. Інші ретельно додержуються готики й пересякнуті до краю католицизмом, де-які виявляють себе сіоністами чи буддистами. Ще інші являються, як носії старо-тосканської школи і, під впливом старих майстрів, дають дотепні речі, до краю великопанські й витончені, або, вивернувши голову, стають шкереберть, підсмачивши злегенька вироби свої паризькою підливою. Тут і кубісти, знову таки зі своєю нев-

мірушою гітарою, що не хочуть умирати, хоч і підвисився останніми часами курс на класиків, хоч і починають поволеньки вставати зі своїх домовин Енгер, Флаксман, Пусен та Дженелі. Далі футуристи, прихильники симультанізму й аматори шумової музики. А то ще інші, які перемішують манеру староруської школи з підсолодженним кубізмом, і підносять якісь урбаністичні котлети. Де-які утримуються,—мовляв, шляхетніше заждати взагалі що до різних новацтв та експериментів; вони доброзвичайно жують свою домашню їжу, до якої вже звикли. Для їх, як і колись, новина оптичні закони й кольорові винаходи імпресіоністів (наприклад, різьбярська манера японців, Фузі-Яма¹⁾), що її розглядають крізь рибальську сітину, досвіди пуентелістів та нео-пуентелістів). Інші присягаються на Лайблевім, Ленбаховім, Менцелевім або Дефрегерівім попелі, і цю набоженську ідилічну рису особливо цінують широкі кола на Південній Німеччині. Потім мистці мазка, Айхлер, Путц, Ерлер, і сто відсоткові німецькі маляри Карл Фінен, Ганс Тома та розмаїті кустарі, подібні до Кубена, Енсера й Домса, що, не зважаючи на авто й радіо, й досі ще глибоко вірують у відьом, фей, лорелів та нічних примар.

Варто згадати про художників, що на «Великій виставці Мистецтв», на її правім крилі, почувують себе, наче в своїй хаті. Це майстри великого гуртового портрета, офіційних картин, коней на весь зріст та мадонн. Це люди вельми поважні, обвішані орденами. Праці їх визнають й цінують добрі десять тисяч «вер-



Ми вкупі всі, ми всі тепер ворогуєм з СРР

1) Фузі-Яма, гора в Японії,—улюблений японськими художниками мотив.



Гієни людства

хів». Нарешті маляр панорам і краєвидів, що також іменують себе мистцями. Та чому-б їм і не іменуватися так? Кінець-кінцем художники,—це досить обмежене коло людей, які вимовляють собі де-яке право що до цього.

Але-ж чия, нарешті, думка правдива? Які погляди вірні? Як виявляють себе сьогодні художники, ці найтонші нерви суспільности? Як і де виступають їхні впливи?

Курс знижується Не було ще часу, що ставився-б так вороже до мистецтва, над теперешній, і ворожість ця припадає на пересічний тип людини, яка твердить, що їй байдуже до мистецтва, що любісінько можна прожити і без його. Те, що завше розуміють під словом мистецтво, свідчить про одного його найдавніше завдання,—завдання заспокоювати образотворчий голод, який і є в людини. Нині цей образотворчий голод у маси далеко сильніший, ніж був він будь-коли до цього, і виявляється він донині невидано й нечувано. Заспокоює цей голод не те, що ми звичайно іменуємо мистецтвом, коли маємо на увазі блискучі миготливі вітрини,—його заспокоює—ілюстрація, фотографія й кінематограф. От що відповідає теперішній мистецькій потребі.

Чаплін переміняє Рембранта Відколи винайдено фотографію—почався приєм мистецтва. Воно страшило свою роллю кореспондента, репортера. Для своїх романтичних прагнень маси находять задоволення в кіно, кохання й поривання до невідомого находять в ній довільну й потрібну їжу, а кому любя чинність, або історичні розкоші й величність, також має їх в кіно: імператора в циліндрі й без циліндра, спортове свято й урочисте відкриття якогось монументу, наших вбивців і наших «зелених» (поліцаїв)—все, що ти хочеш, найдеш тут.

Звичайно заперечують, що лишень у щойно згаданім полягає суть мистецтва. Вона полягає в тім як бачить художникове око, і як цю видимість ху-

джник відображує. Хіба-ж ми можемо визнати, що сьогодні в мистецтві немає ні трошки репортажу? Ото-ж, коли ви хочете знати, як виглядає світ, ви йдете до кіно, але ніколи не на художню виставку, бо в кіно можна знайти добру половину мистецтва, а може, навіть, більшу половину мистецтва для багатьох людей. Другій частині людства лишається переховувати тонше, ускладнене, шляхетніше мистецтво, ніж воно було за наших прадідів, коли мистецтво служило справі інформації одночасно про цей і «той» світ.

Краща половина Людський дух в справі техніки бадьорим кроком ступає наперед. От уже фільмова частина мистецтва пориває зв'язок з полотняною рамою. Сьогоднішня мистецька продукція лежить добре схована в невеличкім бляшанім барабані, де переховуються фільми, і впливає одночасно в Нью-Йорку, Лондоні, Парижі, й так само успішно по найдавших провінційних містах, а в цім, до певної міри, також її велика перевага.

Навпаки, яким доморослим і старим виглядає процес творення олійної картини, яким не сучасним! А в фільмові й робота значно свіжіша, й виконання його не зв'язане з тим чи іншим ступнем натхненності й осяяння поодинокі людини; тому, що над ним працює багато умів, фільм дуже легко набуває соціально-чинного характеру, що отут уже до нього годі дорівнятися індивідуальній ручній художниковій роботі.

До речі скажемо, що в проблемах руху й світла для фільма немає тих труднощів, які навіть найсміливішій й найдотепнішій досвід живописців та малярів не розв'язують, а лишень натякають на їх розв'язання.

Що проти бурхливого моря на фільмі, оте саме море, відображене через живопис на великім полотні? Нудна старанність, ще й добре, коли хоч це.

І треба сказати, що багато наших художників ці передбачали. Вони визнавали за технікою могутні репродукційні можливості і вставляли в свої твори репродукції з натури. Пірнувши в середину своєї істоти, одразу починали мріяти про цей світ, про реальні речі, й дослухались до «орфічного вітання» своєї «душі». «Душа» також мусила бігти.

Це були чесні й також талановиті люди.

Але були угруповання, які визнали, що так справа не посунеться наперед, що душа аж занадто хисткий образ, і палко вони накиннулися на иншу проблему. Симультанізм, рух, ритм. Це була, звичайно, даремна річ—ідеалізм, бо-ж симультанізм й суть руху можна відобразити живописними засобами лише сляк-так.

Але-ж цим покладено підвалини нового пізнання. Йшли далі й конструювали. Говорючи про динаміку, незабаром визнали, що в сухих інженірних кресленнях динаміка відшукала своє місце й безпосередньо втілювалась.

Циркуль і лінійка вигнали душу Циркуль і лінійка вигнали душу й метафізичні мудрування. На сцену вступили конструктивісти. Вони привидляються як найчесніше до сучасности. Вони не біжать до метафізики. Їхня мета вільна від давних архаїчних забобів, що не відповідають сучасній економіці. Вони хотять річовості (Sachlichkeit), вони прагнуть працювати для повсякденних фактичних потреб. Вони знову вимагають контролю над метою художньої продукції.

На жаль, на практиці конструктивісти роблять помилку—вони не досягають поставленої мети, бо хапаються переважно за те, що їх залишає по-за сферою мистецької чинности. Вони забувають правило, що єдиний тип конструктивіста є інженір, будівник, то-

кар металіст, тесля або, коротко кажучи, технік. Вони гадають, що перетягнуть цих правдивих конструктивістів на свій бік, а насправду самі є лише їх відбитком. Найчесніші серед їх відкидають набік так зване мистецтво й починають дошукуватись правдивих основ конструктивізму та сполучувати його з технічним знанням. Але й тоді вони ще силкуються врятувати прекрасне слово «мистецтво», і цим саме компромітують його.

Незручно сидіти Меблі з Ваймарської мебльової майстерні ¹⁾ ніби й справді прекрасно сконструйовані, але радніше та й прємніше сидіти на якомусь стільці, що його зробив невідомий столяр за фабричною технікою, бо стілець цей геть зручніший сидіти, ніж надуманий сибаритом-конструктором меблів, замріянім на технічній романтиці. Конструктивізм своїм логичним розвитком штовхає художника до праці над сучасною формою. Він веде до професії інженера, будівника й техника, правдивого творця наших часів. В С. Р. С. Р. ця конструктивістична романтика ще має глибокий зміст і справді більше соціально підперта, ніж у Західній Європі. Там, в С. Р. С. Р., конструктивізм частково є цілком природнім відгуком на могутній натиск щойно розпочатого індустріяльного відродження. Там для селянина електрична проводка, а також і червоний трактор та турбіна є дійсна подія, щось нове, щось нечуване. Там навіть платонічно виповнений машинними конструкціями полотняний квадрат має більшу доцільність, ніж мав-би в Західній Європі. Величина й могутня сила машинової естетики здається незнайомим з її таємницями чимсь чарівним, і вони більше відчують цю техніку, ніж пізнають її розумом. Художник є (може по-за свідомо) посередником і пропагандистом ідеї індустріяльного поступу.

З власного досвіду Коли я почав свідомо сприймати й переживати світ, я незабаром викрив, що різнобарвність і блиск життя виглядають трохи не так, коли до їх приглянутися.

На ті часи я був найзаглибленішим ідеалістом, та ще й з романтичними настроями, почував себе самотнім та всього уникав. Переоцінював я тоді мистецтво й приходив до двоїстих і цілковито дивацьких висновків. На обох очах у мене було надіто шори. Я ненавидів людей. Я все розглядав із свого ательє на горіщі. Щоб дійти стилю гідного відображувати гостро й незабутньо шорсткість та бездушність моїх об'єктів, я вивчав художні устремління у всій їх безпосередності; приміром, копіював в убіральнях фольєкорні малюнки, бо вони, здавалось мені, відображували й найдостотніше передавали дужі почуття. Цікавився я й дитячими малюнками через їх однозначність. Так я поступово прийшов до чіткого й твердого стилю, що його тоді так потрібував для відображення своїх спостережень над людьми.

Вивчання природи Щоб протистати цьому, я почав ретельно вивчати природу, якою певний час нехтував. Я захоплювався й дивувався, розглядаючи японські речі, що на їх відбилися безмежно старанні спостереження природи. Я визнав, що японські гравюри на дереві бувають життям і особливо внодобав їх мотив—переважне відображення щоденного буднього життя. Але, залюбки розглядав я й старі примітивні гравюри на дереві і визнавав за примітивною рисовою технікою промовистість, що була в очі зістарих гравюр. На вулиці, в кафе, у вар'єте то що, ро-

быв я свої нотатки й нарисы, і, часом, у дома аналізував їх та записував свої вражіння. Тоді, ще перед війною, я мислив про велику роботу на три томи на тему: «Незграбність німців». Але справа далі вступного розділу не посунулась.

Люди—свині! Перед війною мої міркування, коли їх коротенько сформулювати, виглядали так: люди—свині. Всі розмови про мораль-обдурювання, витворене спеціально для дурнів. Життя доцільне, лише яко задоволення голоду їжею й жінками, по-за цим воно порожнє. Души немає. Головне: мати необхідне для своїх потреб. Прокладання собі шляху ліктями було справою остільки-ж необхідною, як і огидною. І в моїх творах відбилась величезна огида до життя, але ця огида все-ж була менша за цікавість до подій.

Великий час Війна показала мені, що маса, маршируючи під впливом преси й військового галасу, улицями на фронт, була ніби безвольна. Воля державних діячів і генералів перемогла її. Почував я цю волю й на собі, але мене не зачепило військове натхнення, бо бачив під загрозою свою індивідуальну свободу, що в ній прожив до цього часу.

В мундурі й при краватці Зненавида моя скупчилася на тих, що хотіли мене примусити до цього. На війну я дивився, як на одну з веле-тенських форм найогиднішої боротьби. Як не дивно мені було, але я побачив, що є люди, які не так то глибоко захоплені війною. Цих людей я ненавидів менше, ніж інших, і почуття самотності поволі згладилося. Жовнірське життя спонукало мене де-що зма-лювати. Ці малюнки для де-яких моїх товаришів були справжньою радістю: вони поділяли вкупі зі мною мої почуття, і це мені було значно приємнішим і доро-гим, ніж визнання того чи иншого колекціонера кар-тин, що цінував їх власне зі спекулятивного погляду.

(Продовження буде)

Жорж Гросс



¹⁾ У Ваймарській майстерні працюють мистці-конструктивісти.

Кінематограф—видовисько масок

Театробоязкість і театрофобство—модна пошесть серед запальних прихильників кіно-мистецтва.

Кіно само собі. Театр сам собі.

Екран і сцена незрівнянні й безмірно чужі одне одному.

Скажіть-но хоч слово про те, що поміж ними є деяка рівнобіжність, звязок, або—це ще ризикованіша річ,—спадкоємна залежність. Суперечок і клопоту не позбудеться.

Тим часом по суті це так. Кіно й театр звязані нерозривним родством.

Віт цього роду втікти.

Винуватцем цього звязку є третя особа—глядач, що для нього й кіно й театр—джерела естетичних емоцій, які він одержує через масове колективне сприймання (в обох випадках—зоровий рефлекс). Видовисько—ось чим є вони обидва.

Оскільки-б різні не були закони сцени й закони кадру—а різниця поміж ними безперечна й велика—існує над ними й іншими категорія спільних законів.

Думка, що кіно є перелицьований театр,—не нова.

Нехай сноси класичного театрального аристократизму глузливо кривлять губи і називають кіно «театром для бідних». Це річ не страшна. Не страшна тому, що театр за часів розквіту правдивої театральності, цеб-то театр-видовисько був саме театром бідноти, театром соціальної більшості—майланів, вулиць, а не королівсько-аристократичних салонів, яким його зробила прилизана, облеслива Расінова поезія.

Гай-гай! Ті часи давно попливли за водою.

Театр в його теперішнім вигляді є продукт класової буржуазної культури. Облітературений і стягнутий шнурівкою цнотливої поміркованості, часом аж занадто розумний, часом—річна з порнографії для мозку—він стоїть по-за смаком і потребами мас.

Немає часу й місця, щоб докладно зупинитись на принципах театально-видовищної культури буржуазного суспільства. Подам лишень деякі факти. Перший і основний з поміж їх: перевага описовості над видовищністю, слова над жестом, літератури над театром.

За другий безперечний факт я вважаю тенденцію «ошляхетнити» видовисько, цеб-то прагнення буржуазного сценічного мистецтва стати мистецтвом для небагатьох «обранців».

... Проте—

Треба мати багато мужности й енергії, щоб протиснутись, особливо в свято, до каси якогось з численних кіно-театрів.

Кіно робиться найпопулярнішим й найлюбішим видовиськом для тих, кого сноси глузливо називають «мужвою».

Так, кіно—це «театр для бідних». І велетенська його заслуга та, що воно вернуло мистецтвові видовиська всенародній діапазон, страчений театром за років своєї служби в «панів».

Кілька слів про деякі характерні риси народного мистецтва, що ним є й кіно.

«Пізнавання» (не змішувати з т. з. «неправдивим пізнаванням», що стосується до способів складання сюжету)—його звичайний, майже необхідний спосіб.

«Фільм одного актора», що поширився либонь з того дня, коли вперше застрекотав проєкційний апарат, показує майже всі шляхи й межі кінематографічного видовиська.

«Макс Ліндер бідує», «Макс Ліндер жениться», «Макс спочиває» й ще, й ще.



Чарлі Чаплін

Бен Терпін

Мері Пікфорд

Ціла серія коротеньких комічних фільмів, не об'єднаних сюжетом і, загалом, збудованих на повторенні все одних трюків.

Другу, подібну до згаданої, серію, пізнішу похоженням і вищу що до художньої якості, об'єднує ім'я Чарлі Чапліна.

Такими самими героями комедійних циклів є й менш відомі радянському глядачеві кіно-класики: Гарольд Ллойд, Фатті, Бен Терпін та інші.

До типу «фільмів одного актора» близькі авантурні трюкові фільми. Правда, їм властива складніша сюжетна композиція, бо центральні «стержневі» персонажі цих картин перебувають усе в тривких взаєминах з персонажами «других планів», і ці останні вже не тільки утворюють тло для гри головного героя, а й сами з себе є герої, що притягають до себе увагу глядачів. Скажемо, в типовім авантурнім кіно-романі «Людина без наймення», крім Гарі Літке, композиційними осередками є й яскраві фігури детектива Бобі Дуда, товстого банкіра, що розшукує свої мільйони, та його доньки—нареченої Гарі.

Тепер спробуємо звязати приклади, що стосуються до фільмів «одного актора» зі способами «пізнавання».

Перш за все,—це не є спосіб, властивий лишень мистецтву видовиська.

В народнім епосі—візьмемо казку, яко найдавніший вірєць доволі розвинутої сюжетної форми—ми подибуємо таку цікаву тенденцію: народня фантазія взагалі має нахил до повторення все тих самих мотивів, бо вона радо показує в новому розрізі, не відповідному до традиційного сприймання, добре знані з попередніх мистецьких творів речі, вона концентрується навколо небагатьох, раз на завжди укоханих нею, персонажів.

В сотнях різних сюжетних комбінацій виступає улюблений герой казкового епосу Іван-Дурень (варіант того самого образу—Іван-царевич). З поміж жіночих образів покличемося на «Золушку» (Сандрильона, нелюба падчериця в численних казках про лиху мачуху та її дочок).

У сталих героїв є своє стає місце, раз не завжди суджена доля в кожній сюжетній схемі. Дурень виявляє себе розумнішим і щастливішим з усіх. Золушка робиться принцесою. Основний момент тут той, що цікавість слухача казки форсується не очікуванням розвязки, а хитро переплутаними перепонами, через які дія не може розвиватися просто, добре знаним шляхом.

Отже, давній оповідач мав завдання не виводити нових героїв, нові владі й взаємини, а підшукувати, винаходити для відомих авторії дієвих осіб нові становища, цілком відповідні до владі кожної дієвої особи й до традиційної завязки та розвязки сюжету.

Так і в народньому італійському театрі заховувалась стала однаковість масок, поновлявся лишень текст, розмаїтилися lazzi (ексцентричні вибрики, скоки то-що,—деяка подоба того, що в кінематографі зветься трюком).

В літературі, що змінила словесність,—в цьому продукті письменності й інтелігентності, а рівно і в олітературеному театрі нащадкові т. зв. «commedia erudita», що протилежна імпрізаційному театру («commedia dell'arte»), замість героїв—масок з'явилися герої—типи; lazzi стали вчинками, виправданими влачею кожного окремого героя.

Бульварна література добре зважала на потребу масового демократичного читача «пізна-

вати» героя, бо потреба ця є головним чинником його споживчої естетики. Бульварна література виявила вельми показове тяжіння до серійності, до цикла оповідань про одного героя. Вулиці доволі було лишень побачити Пінкертонів і розбійників Чуркіна, щоб вони обидва зафіксувались в уяві читачів і поробились тривкими масками—найпопулярнішими літературними героями юрби.

Та цього Чуркіна й анонімну детективну літературу власне треба залічити до низького, вульгаризованого роду мистецтва.

Тоді, коли на кінематограф дивились лишень як на вульгаризований театр, здавалось цілком доречним і натуральним те, що кінематограф зубами в'їдався, перш за все, в рокамбольну, низького гатунку літературу. Це саме відбувалося за часів перманентної кризи театрального мистецтва. На кін тягли важкі інсценівки з романів Достоевського й Толстого. Екранові, — цьому «театрові для бідноти» — ніби й до лиця було використовувати «Петербурзькі кішла», «Таємниці Мадридського двору» й інше літературне сміття.

Тавро бульварщини — деяка недбалість і неохайність сюжету — до нині ще є по закордонних, європейських та американських кіно, навіть і в кращих фільмах, поставлених високоталановитими режисерами за сценаріями кращих кінописьменників.

Разом з цим треба визнати, що бульварний роман і допоміг кінематографові викристалізувати форми справжнього кінематографічного сюжету й вишукати закона власного стилю. Кінематограф виявив себе дужчим за позичені ним літературні взірці. Він переміг їх. І може бути й добре, що він не пішов учитися до «великої» літератури.

Рокамболі й Пінкертони — пізній відгук Іванів-царевичів, що народилися в глибинах народньої фантазії. Бульварні серії пригод — композиційна подoba давніх казкових циклів.

Маса любить зустрічати все одних героїв протягом багатьох і багатьох епізодів.

От чому так прищенилися

в кіно герої-маски. От чому найбільшою популярністю користуються ті актори, що їх глядач пізнає в кожному новому фільмі, від яких він очікує тих, а не інших вчинків, які раз на завжди вразили глядача неповторністю своєї вроди й своїх lazzi.

Уже згадувано про Чарлі Чапліна, найгеніальнішого блязня західньої сучасності.

Одначе, не треба бути доконче коміком, щоб посідати характерну маску.

Небіжчик Луї Делюк, теоретик кіно-мистецтва, залічує цю здібність до акторського хисту, незалежно від характеру цього хисту. «Вміти зробити з лица маску — це найвірніший спосіб взяти від хисту всю силу його виразності».

Проте, він захоплюється й маскою Чапліна, й трагічною маскою геніального японського актора Сесю Хайякава.

Кінематографічна маска відрізняється від класичних масок «commedia dell'arte», перш за все, більшою натуральністю, природністю, людяністю. Звідси й менша обмеженість її канонами.

Матеріал кіно і матеріал театру гостро різняться. Розфарбована маска Арлекіна, багатобарвний стрій Панталоне, коли-б їх втілити на сирій екран, перетворилися-б в ніщо.

Об'єктив кіно-апарату, ставиться з абсолютною нетерпимістю до будь-якої спроби змінити характер обличчя гримом. Хто бачив фотографії акторів у гримі, той

це знає. Світлопочутливе фото-кліше, при репродукції брудних смуг і плям на обличчі, зраджує й робить обличчя бридким, що від нього верне.

До речі, може саме через вередливі особливості плівки, кіноактор, позбавлений змоги змінити своє обличчя, мусив відмовитися виступати в різнохарактерних ролях. Йому довелося шукати характерне в своєму обличчі, підкреслюючи природний характер обличчя, що складає головне для маски кіно-актора.

Тут технічні особливості кінозйомки, виявилось, склали угоду зі споживчою естетикою широких мас, що віддають перевагу кіно супроти всіх інших виглядів мистецтва.

Отже, маска є своєрідна посвідка, що свідчить про демократичну ширину, про всенародність кінематографічного видовища.

З другого боку — маска є основний принцип, що до утворення т. зв. німого рухомого образу, принцип; обумовлений технічними й естетичними даними кіно-мистецтва.

Не зовсім правдива дуже поширена галка, що піонерами в цій галузі були американці.

Першу комічну маску успішно культивувала французька фірма Пате. Хто не пам'ятає блискучого попередника Чарлі Чапліна, що оцнешодавно так трагічно загинув?

Я говорю про Макса Ліндера. Нині ще просто тяжко зафіксувати те характерне, що його мала маска Ліндера. Як можна було панувати над мільйонами глядачів, маючи таку невидатну, середню вроду паризького панича, не індивідуалізовану ані гострою Чаплінською іронією, ані рисами природнього гумору? Я-б назвав цього, все-ж дуже талановитого, артиста носієм «пасивної маски». Власне, що до структури всіх ліндеровських п'єс, то активними збуджувателями сміху в їх є комічні ситуації — невідмінні «33 лиха», що безугавно валяться на голову безжурного нетяги. Макс ніколи не бореться. Він тільки втікає. До речі, де йому належить честь винаходу нині канонізованого переслідування в кіно. Сам з себе «середній», буденний до нудоти, він зумів розгорнути перед глядачем усі чари кінематографічної динаміки. За часів перших Ліндерових комедій це було, може, потрібніше, ніж виявлення індивідуальності самого актора.

Останнє зробили американці.

Я цілком свідомо обхожу Чапліна, бо ті кілька фраз, які дозволяють уділити йому розміри даної статті, ані чого не скажуть. Прийшов час писати трактати, не те, що про композиції Чаплінових фільмів, про секрет Чаплінового гумору, а навіть про Чаплінові вуса й паличку, остільки монументальна й класична кожна деталь цієї неповторно-геніальної маски.

Перо драматурга смертельно вразило європейський театр. Європейський кінематограф — приборканий цим інтелігенським «знаряддям» не може спекатися театральності. Недарма в європейського глядача американські фільми користуються більшим успіхом, ніж свої «рідні».

В Європі — особливо в Німеччині — є талановиті експериментатори й майже жодного постановщика.

Гірше всього, звичайно, акторам.

Гарі Лідке найшов у себе пишну маску в «Людині без наймення». Яким-би колосальним успіхом він користувався, коли-б грав завжди себе самого, гарного хлопця, сангвініка й оптиміста, дужого й життєрадісного.

Та він мав нещастя народитися в Німеччині, ще й до всього одержати від природи вроду jeune premier'a. Адже європейське кіно не зважає на індивідуальний характер маски. І от бідного Гарі то вдягають в камзол XVII століття, то за-тягають у наполеонівський мундур, примушують трагічно по-



Гарольд Ллойд



Рудольфо Валентіно

вертати очима й закусувати губи за всіма приписами умовного сценічного переживання.

Щасливіші зовнішні дані дала Емілеві Янінгові — другому популярному німецькому акторові. Обходячи театральні тенденції німецького кіно, в кожній ролі й у кожному фільмі, при першій кращій антуражі (історичний колорит «Олів'єрського звіря», сучасний буржуазний побут «Ню», кримінальний світ «Трагедія кохання», він уміє бути завжди Емілем Янінгом.

Американські актори перебувають в незмірно кращих умовах, ніж європейські.

Перш за все, для більшості акторів і режисерів американського кіно мова є рідною кіно мовою, не перекручуваною лекціями театральних гувернанток. Від Дугласа Фербенкса до останнього статиста, американські актори виростили перед об'єктивом знімальної камери. Їх ноги не звикли до театального коню. Їх мозок не хворіє на багатовікову культуру «commedia erudita».

Візьмемо цей характерний приклад з практики американського кіно.

Кіно-драматург тут є одна з необхідних частин чітко раціоналізованого виробництва.

У нас (немає чого й до Європи їздити!) постановка починається з розподілу ролей. Сценарист накреслив характер персонажів, утворив необхідні контрасти, показав взаємини, й... справу закінчено. Режисер ніби вчадів, біга поміж акторами трупи, й підганяє їх до мірки сценарних персонажів.

Прикрий пережиток театральних лаштунків: драматург від літератури, художник від мольберту, режисер і актори від театру.

В Америці закінчений сценарій є половиною постановки. Сценарист опрацьовує ту чи іншу тему перш за все відповідно до виробничих умов, бо він з ними органічно злитий. Ті персонажі, що він виводить в сценарії, існують не тільки в плані художньої реальності. Їх добір, лінія поведінки, типаж — все це передіришується складом даної трупи.

Особливу увагу сценарист звертає на головного героя, чи героїню картини. Адже ця роль робиться для «зірки», за-контракткованої підприємством. Ніби придворний кравець сценарист мусить гаразд знати мірку того персонажу, що його він одягає. Від сценариста залежить зробити маску актора чи більше, чи менше виразною.

Нині, скажемо — Чаплін, користуються лише сюжетними

схемами сторонніх авторів і запрошують цих останніх тільки для консультаційного співробітництва, а остаточно оформлення ролі роблять самі.

Такий загальний вигляд таємничої лабораторії, звідки виходять на світ екрану характерні незабутні маски американського кіно.



Чарлі Чаплін

Масу, широкий демократичний шар глядачів, тягне до єдиних канонізованих образів кіно.

Кращі кіно-артисти й є такими канонізованими героями, подібні до Іванів - царевичів казкового епосу, або до чотирох масок італійської комедії.

Яких-же героїв має нахил канонізувати та багатомільйонна маса глядачів, що на неї гарячково працюють фільмові підприємства, що для неї встановлюють у всіх кінцях земної кулі нові й нові екрани?

Перш за все треба зазначити, що переважна більшість популярних масок належить акторам, які грають «позитивних героїв». «Злочинець» — це вже, звичайно, друга маска, що контрастує з головним персонажем.

Чи не єдине виключення — Ерік Строейм. Я знаю тільки один фільм, де він бере участь. В ній він виступає одночасно й постановщиком, і актором. Зветься картина «Нащадок шляхетного роду». Ерік Строейм грає російського князя, що емігрував з Росії за років революції. Треба мати, крім хисту, багато мужності, щоб показати на своєму обличчі глядачів таку мерзотну маску виродження й порочності. Маска Строейма — характерне обличчя привілейованого злочинця з вищих класів суспільства, безпринципного хижака й підлотника.

Коли кіно-актор хоче стати близьким і симпатичним широкій публіці, він мусить найдетальніше ознайомитися зо всіма зигзагами соціальної психології мас.

А от слова самого Чапліна, що в значній мірі викривають секрет популярності геніальнішого ексцентрика серед різноманітніших категорій глядачів.

«Одна з поміж істин, що про неї швидко інших довідується в кіно-театрі, це та, що глядачі взагалі бувають задоволені, коли багатим людям припадає гірша доля. Це так через те, що дев'ять десятих людей бідні».

Розподіл людей на багатих і бідних — річ дуже характерна для ідеології Чапліна. Він — цей великий народний блазень, остільки ж дрібнобуржуазний, як і демократичний. Чаплін обіймає орбітою своєї художньо-виливової, артистичної індивідуальності й робітника, й клерка, й дрібного крамаря. У взаєминах до класу революційних робітників він те саме, що в нас зараз називається «попутником».

Та далі про «бідність».

Загальновідомий мотив народних казок — перетворення Золушки на принцесу — дав кінематографові привабливий образ бідної ситцевої дівчини, що проторює собі стежку до щастя і, звичайно, знаходить це щастя на кінці картини під полегшені зіздання глядачів у залі.

Маску Золушки посідає Мері Пікфорд (найпопулярніша «зірка» американського кіно). У своїх ролях вона головним чином інтерпретує таких золушок. Вона завше грає маленьких бідних дівчат, капосних та веселих по натурі, спочатку нещасних, які потім досягають своєї мети — тихого буржуазного щастя. Це теж характерна маска, як для дрібнобуржуазії, так і для ампула самої Мері Пікфорд. Вона остільки удосконалилась на такій грі, на виявленні таких персонажів, маленького росту і маленького віку, що інші її спроби дати маску якої-небудь дорослої леді або пані вже їй не вдаються. Ця маска Золушки остільки стала популярною серед американського глядача, що він починає протестувати, коли бачить Мері Пікфорд у іншій ролі.

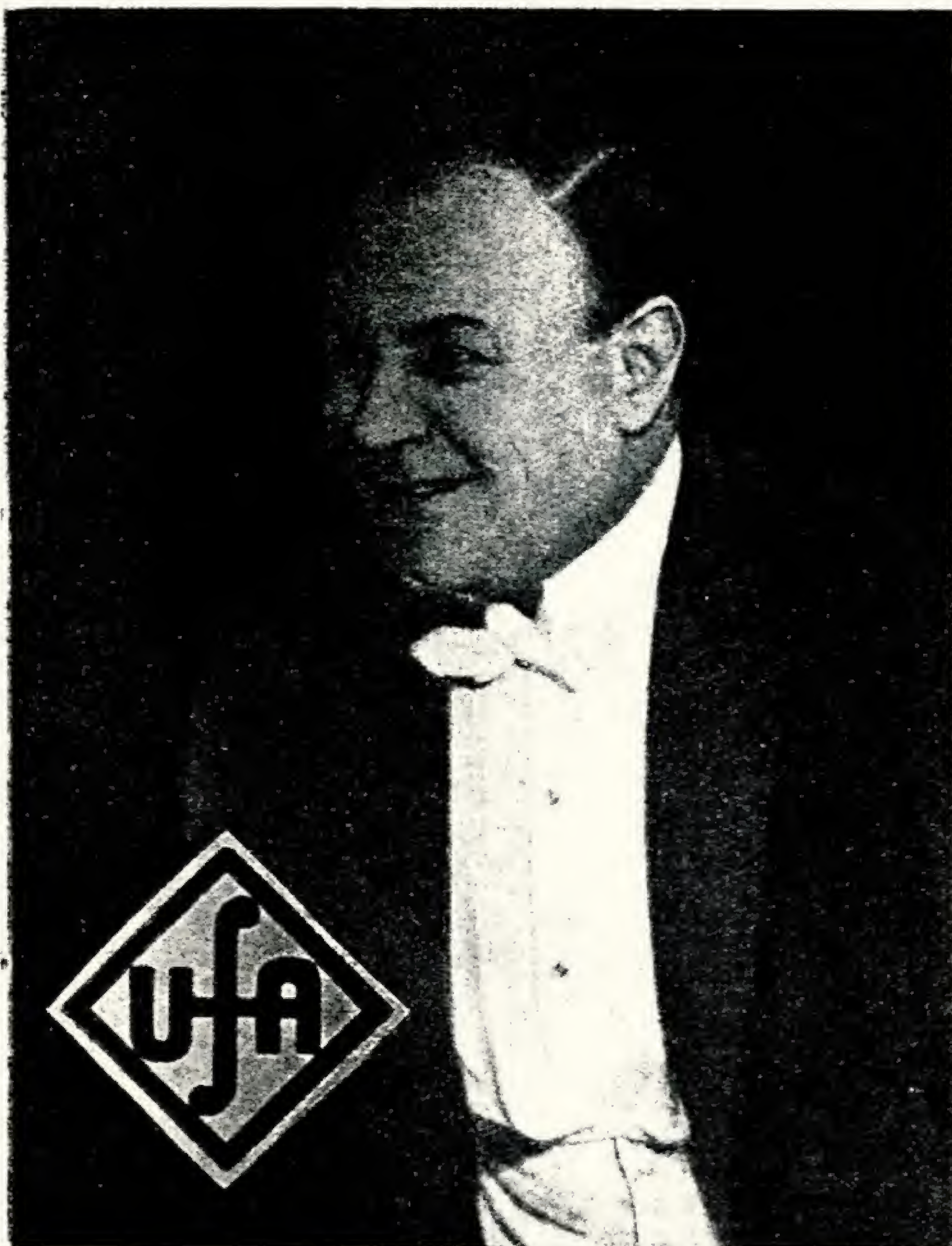
Варіант того самого образу дає Ліліан Гіш — менше живорядна, дуже тендитна й надірвана, безталанна Золушка.

Соціально-психологічну природу видовиська масок, здається, загалом накреслено.

Та самим цим моментом не вичерпуються ознаки того, що я мислю, коли говорю про «народність» кіно, яке й робить кінематограф видовиськом величезного соціального діапазону.

Зупинятися на низці інших мотивів і способів, що свідчать, наприклад, про спадкоємний зв'язок поміж постикою кіно й візнями народної творчості — значить почати новий розділ і так уже довгої статті. Тому на цей раз — го-ді.

Н. Ладів



Еміль Янінгс

Режисер радянської кінематографії

Кінематографія, яко ідеологічне виробництво, складається з такої безлічі чинників, зв'язаних поміж собою як найміцніше й як найрізноманітніше, що визначити хоча-б один з них, не беручи під увагу всього зв'язку чинників, аніж не можна. Щоб спробувати визначити один з чинників, треба з'ясувати їхню спільну функціональну залежність.

Ось так і питання про завдання режисера в радянській кінематографії треба вирішувати не лише з погляду технологічної методології, або з якого иншого досить вузького погляду, але й також в зв'язку з питанням про сценарій та про глядача, в соціологічному відношенні. Перший виробничий момент режисера виникає під час його першого ознайомлення зі сценарієм, але перш, ніж розглянути процес взаємнн режисера зі сценарієм та сполучені з цим завдання режисера, треба з'ясувати, що саме є сценарій.

Порівнюючи до драматичної пьєси або до архітектурного проєкту, сценарій мусить дати ті формули, що за ними з потрібного матеріалу режисер утворює певну річ кіно-мистецтва. Сценарій мусить дати режисерові цілковитий розрахунок конструкції всієї кінопьєси що до планування ідеологічного змісту та драматургічного матеріалу.

В сценарії мусить бути конкретно зафіксовано, як і всі об'єктивні побудовання, що їх бачитиме глядач, так і всі суб'єктивні реакції дієвих осіб, що на них об'єктивні умови впливають. Ідеологічну суть кіно-пьєси визначає сценарій, а тому сценарист—це не тільки винахідник сюжету та фабульних колізій, але й та особа, яка, незалежно від формальної фактури кіно-мистецтва, аналізує життя й з'ясовує її з'явища.

Ось чому сценарист буржуазної формації, не зважаючи на всі його прагнення й на все його вміння дати план для режисерського здійснення, не може утворити сценарія для радянської кінематографії, бо вона потребує не тільки в драматургічних цікавих фабулах, але й у виявленні пролетарського розуміння й сприймання життя. Це з одного боку, а з другого боку кіно-виробництво не має того суспільно-культурного до свідку, що наслідком його кадри радянських кіноробітників були-б уже організовані й розподілені у виробництві, як сценаристи, що знаються у своїй спеціальності. Цим пояснюється те явище, що, серед колосальної кількості сценаріїв, ми маємо побільшості твори, які не можуть бути зафільмовані без драматургічної переробки й технічної рекон-

струкції, яка передбачає вимоги кіно-спектакля, яко останнього моменту кіно-виробництва.

Через це першим завданням режисеровим є утворити, за матеріалами сучасного сценариста, сценарій такий, який-би мусив, насправді, даватися режисеру просто від сценариста.

Режисер, завдяки умовам виробництва, є майстер безперервного експериментального оволодіння методами кіно-мистецтва. Зважаючи на це, деякі режисери цілком відкидають значіння й потребу сценарія і визнають за можливе утворити картину лише роботою режисера, без жодного сценарія. Цю думку ще не пере-

верірено на потрібній кількості дослідів, а ті досліді, що на них режисери оці посилаються, не переконують, або-ж викликають великі сумніви. Та й незалежно від них, треба думку таку визнати за нерациональну. Один з найголовніших принципів мистецтва, — це економія енергії, з якою в данім разі глядач переживає вражіння й усвідомлює їх. Отже, кожна окрема сцена, кожен окремий вчинок, що характеризує персонаж або виявляє тематичні антитези, всі речі й рухи, та й інші зорові елементи картини мусять вживатися згідно з логікою сюжету, але не випадково, як от коли змальовується ізольовану натуралістичну картину, загромождену стихійною розмаїтістю життя. Проте, більшість режисерів не має того роз-

рахунку композитора, що з ним він утворює, наприклад, симфонічний твір, використовуючи музичний матеріал так, що в архітектониці твору немає нічого випадкового, ніби в проєкті інженіра, що робить гармату для певної мети, яка обумовлює її специфікацію.

Завдяки цьому, режисер повинен збільшувати свою естетичну культуру (незалежно від службової практики), набуваючи теоретичні знання не лише в межах тієї кіно-літератури, що її маємо. Громадські діячі в царині кінематографії добре знають інтелектуальні здібності середняків-спеціалістів, що поміж них трапляються просто чудесні екземпляри, як от «знаменитість», що поставила 100 картин і що розгублено «шукає» тепер ідеології не в процесі власного думання, а чекає не неї, ніби на погоду біля моря, або-ж вимагає її, отої ідеології, ніби пиліолі проти бігунки.

Отже тому, що сценарій, яко певний ідеологічний акумулятор, неминуче опиняється в режисерових руках, найголовнішим обов'язком режисера, як що він не захований ворог тієї класи, на яку працює, є



„Тарас Шевченко“—Князівна Репіна

грунтовне вивчення пролетарської ідеології, насамперед в царині політики, з дальнішим розвитком і поглибленням думки в царину етики й психології.

В противному разі, яких-би зусиль він не прикладав, якої-би художньої інтуїції він не мав, але режисерові такому загрожує небезпека загубити матеріалістичну концепцію життя, перейнятися еклектичним ідеалізмом і заплутатися в тенетах, наче та малпа з байки, що хотіла подібною бути до лова.

Далі виникає питання про можливість співробітництва режисера й автора цілком доброго ідеологічно сценарія, або питання про роботу режисера з політичним керівником, як що режисер в такому потрібує, не задовольняючи вимог, які ми до нього ставимо.

Ми вважаємо організаційний метод колективної роботи режисера з автором за недоцільний ось з яких міркувань. Автор утворює свій сценарій, фіксуючи на словах лише загальний характер образів, що вони є продуктом його фантазії. Режисер-же, завдяки цим умовним ознакам мови, утворює в своїй уяві дієвих осіб, тієї або іншої емоційної інтензивності з тими або іншими рефлексами виявлення її. Здійснити, зреалізувати сценарій через живий матеріал, що ним є виконавці, не можна одночасово з процесом взаємин режисера й автора сценарія.

Окрім того, накреслюючи сценарно-монтажний план кіно-п'єси, режисер інтуїтивно або з академіч-

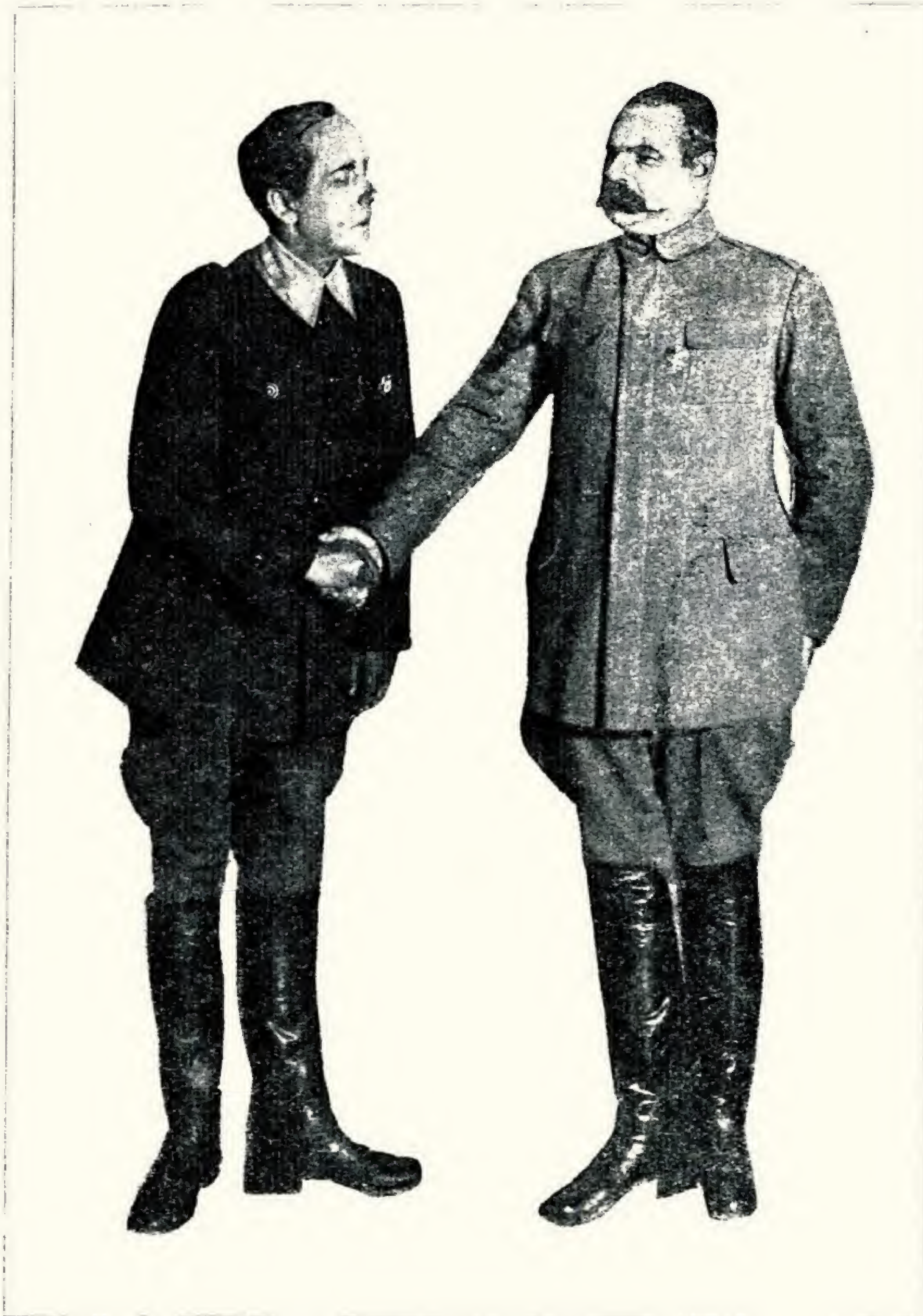
ним прогнозом зв'язує всі основні елементи картини так, як то йому наказує стиль його творчості. Кожен же автор сценарія може також мати свій індивідуальний естетичний смак, який, звичайно, й є причиною жорстоких конфліктів поміж майстрами мистецтва, що вирішують питання про сучасний стиль взагалі.

Цілком инакша буде відповідь наша на питання про політичне керівництво режисером, проте розуміючи таке керівництво не як одночасову творчість, а як консультацію експерта під час готування проекту постановки, що наглядатиме потім під час знімання, що контролюватиме картину після її монтажного оформлення, з метою своєчасно переробити картину до її випуска в світ, щоб картину оцю не тільки було дозволено демонструвати, але щоб громадська критика визначила її, як досягнення культурної радянської кінематографії. Як що режисер зацікавлений, щоб утворити картину, яка виконає своє призначення в умовах пролетарської громадськості, то, немає сумніву, він сам дбатиме за політичне керівництво не лише тоді, коли виникатимуть поодинокі сумніви, але й зважаючи на ту критику, що завжди збуджує художню творчість до більшої актуальності.

Ось ті моменти, що до співробітництва режисера та автора-сценариста, що їх ми мусимо розв'язати. Певне відповідне розв'язання їх знищить ті непорозуміння, що часто-густо виникають між режисером та автором.

А. Анощенко

„П. К. П.“—Братня зустріч Петлюри і Пілсудського



(Продовження буде далі)

Сценарій:

Ліфшица та Стабового

Виробництво ВУФКУ 1925 року

Фільм з часів боротьби з Петлюрівщиною

« П. К. П. »

Режисер: А. Лундін

Оператор: Гольдт

КІНО

ПРЦА ЯШНН

Кінофікаційні справи

Ніхто вже тепер на Україні не сперечається про ті принципи кінофікації села на 1925—26 р., що їх запровадило ВУФКУ, а ЦК партії затвердив. Не сперечаються, бо переконалися, що принципи ці цілком реальні, що їх можна здійснити. Отже, три кити, на яких тримається весь план кінофікації: стаціонарне кіно, організація кіно-кущів і самоокупаємість при платі в 3—5 коп. за квиток, оці три кити—не мит, не казка, а реальна, життєва річ.

Все, ніби, гаразд, але коли треба остаточно зреалізувати кінофікаційний план, то на шляху до цього повстає багато перешкод. Перманентна сплячка, дійсна «обломовщина» тих наших установ, що безпосередньо цією роботою мусять відати, як от окрсельбуди, полігосвіти, та й наші ВУФК'їнські обласні правління, дуже гальмує роботу.

Які-ж перешкоди повстають? Встановлено протягом минулих років на Україні 130 кіно-установ, але чи працюють оці установи нормально? Ні. Деякі кіно-кущі демонструють у себе картини замість 4—5 разів—2-3 рази. Інші й місяцями не демонструють, а ті, що працюють старанно й регулярно, аж гвалтують про величезний дефіцит і вимагають збільшити плату за квиток трохи не на 500%. Всі шукають дійсних і правдивих шляхів, всі лають один одного, а в той самий час трапляються, наприклад, такі речі: механик кіно-куща не знає, хто ним керує, хто його роботою відає: чи то окрсельбуд, чи то ВУФКУ. Тоді стає під загрозу й добра робота, бо механикові не платять, не дають вчасно підводи, а коли нема хазяїна, то часто нема й охоти з картиною по селах їздити. Оця плутанина буває через такі причини, що їх треба негайно позбавитися:

1. Умовитися раз на завжди з окрсельбудинками за те, що, встановивши на селі апарата, ВУФКУ має

єдиним обов'язком постачати села картинами; все инше—лежить на селбудах.

2. Окрсельбудинки негайно складає кошториса на видатки для всіх кіно-установ, що не мусять бути більший за 12 карб. на день демонстрування картин. Відсутність єдиного, точно встановленого кошториса спричиняється, часом, ось до яких поганих наслідків:

Тростянецький селбудинок витрачає в день демонстрування 29 карб., Борошнянський—12 карб. 60 коп., Печеніжський—54 карб., Ріпки—13 карб. 60 коп.

В чім справа? А в тім, що кошторис на витрати складається такий, в який входить, навіть, платня завідувачу селбудином, так що, по-де-куди, він має 10 статтів видатку.

Отже, треба скласти єдиний видатковий кошторис. Зробити це мусять—окрсельбуд.

3. Коли на окрузі встатковується кілька кіно-кущів, то окрешній селбуди мусять сам одержувати на місяць картини, сам розподіляти їх поміж механиків, а не те, щоб по кожну картину посиляти спеціальну людину. Ось такі нікому непотрібні й цілком дурні подорожі досить дорого коштують!

4. Механика треба прикріпити до певної кіно-установи, визначивши йому точну заробітню платню, без командіровочних, так само, як у московських пересувних кіно, бо там механик одержує 60 карб., а в нас, часом, біля 120 карб. на місяць.

5. Селбудам налагодити справу зі засобами пересовання. Підшукати для цього людину, що перевозила-б механика з картинами. Це треба зробити негайно.

Тепер поговоримо трохи про хибі кінофікаційної роботи цього року. Найголовніша хіба,—це квалітет роботи й нерозуміння всієї її ваги. Ми мусямо встаткувати 600 апаратів. Вже дано інструкції й точні директиви що до цього. Проте, минули вже три місяці, а «віз ще й досі там».

Треба відшукати 600 сел, де встаткуватимемо апа-



„Тарас Шевченко“
Зажинки



„П.К.П.“—На рауті в Петлюри Ксьондз залицяється

рати, і то не аби-яких сел, а таких, що мали-б деякі дані для цього: приміщення, меблю, де-що для проєкційної ятки, екрану, проводки електро-енергії то що. Робота величезна, кожному обласному відділу ВУФКУ доручено відшукати 150 таких сел, але що-ж вони зробили в цьому напрямку? Майже нічого, як що не рахувати кількох відділів. Київський відділ, наприклад, утворив окружні трійки для кінофікаційної роботи, але (в цьому ми ще того року переконалися) вони будуть лише гальмувати роботу. Не зважаючи на постанови відповідних органів, щоб усі партійні, радянські та господарчі організації всіма силами сприяли справі кінофікації села, особливо що до проводки електро-енергії, ніхто ані оком не моргнув, сподіваючись, мовляв, що ВУФКУ саме все зробить. Отже, треба ще раз усім нагадати, що ВУФКУ дає лише апарати й картини, а все інше мусять придбати місцеві органи, зокрема, сельбуди.

Правда, обласні відділи можуть допомогти місцевим органам тим, що підготують усе для проводки електро-енергії. Вони ось що можуть зробити: коли

буде з'ясовано, де встаткуватимуться апарати, треба порахувати села, що не мають електро-енергії, піти умовитися з електро-трестом про те, скільки коштуватиме для всіх сел комплект електроустанови, а саме: динамо на 25 ампер, розподільча дошка без амперометру й вольтметру, шість лампочок та 200 метрів дроту для проводки, а також побалакати з електро-трестом про терміни кредиту. Після цього треба сповістити окресельбуди, щоб вони склали умову з електро-трестом. Коли-ж кожне село буде шукати шляхів, щоб електрофікуватися, то ця справа так і вмере, не народившись навіть.

Як все це буде селами придбано, то за силою, що може рухати динамо, справа не стане: майже в кожному селі є трактор, що його можна буде пристосувати до такої роботи.

Словом, лякатися нема чого. Треба притягти до активної роботи всі організації, а особливо зрушити з мертвої точки роботу окружних інспектур сельбудів, щоб вони підшукали села, які будуть кінофікаційними осередками України.

Г. Нечес

Типаж

Нарис перший

Одною з найактуальніших справ що до будівництва радянського кіно є справа готувати кадр радянських кіно-натурщиків. Той асортимент «зорь екрану», що його лишила нам дореволюційна кінематографія, цілком нездатний працювати в радянському кіно-виробництві (хіба що тільки на ролях різних «буржуїв» та «аристократів»). Штампи—Полонський, Руніч, Холодная, та інші кіно-акторщики не можуть братися, як взірць радянського кіно-натурщика.

Швидкий зріст нашої кінематографії настирливо вимагає живого натурного матеріалу, а попит породжує пропозицію. НЕП дав можливість спритним кінематографічним діячам, що нюхом почули можливі прибутки з «кіно-педагогки», утворити кіно-студії та школи, що зростали, немов гриби, випускаючи що три місяці «кваліфікованих робітників екрану».

Юрба невідготованих і неграмотних «інтелігентів», що була готова за-ради «мистецтва» цілі дні чекати по-під Биржею на кіно-адміністраторів, щоб записатися на «масовочку»—ось наш кіно-молодняк, а вірніше кіно-сурогат. Правда, є у нас держкіно-школи, що готують професіоналів кіно (таких шкіл є лише три на СРСР), але, за всіма своїми можливостями

та налагодженістю навчання, вони не можуть дати зараз потрібного живого матеріалу в тій кількості та якості, що потрібне для радянського кіно-виробництва.

Найдалякозоріші кіно-режисери, зважаючи на те, що вони не зможуть одержати потрібного матеріалу, а законтрактовані фабрикою кіно-зорі ніколи не будуть потрібним чинником в справі творення радянського фільму, почали організовувати виробничі групи; найсильніші з цих груп спромоглися ввійти на виробництво й утворили найкращі радянські фільми, дуже чисто й ретельно зроблені, з добрим типажем.

Виживуть з них ті, що як найсильніше та як найміцніше зв'язані з робітничою класою та його партією.

Нема чого турбуватися за майбутнє. Досвідчений більшовицький підхід до цієї кіно-партизанщини дасть як найбільше шансів одержати нам кадр ідеологічно витриманих кіно-робітників та добірний живий натурний матеріал. Але цей кадр вироблятиметься не з того патентованого товару зорь та студійних «рахитиків», що ним живляться тепер, на жаль, наші кіно-фабрики.

Гліб Затворницький

УАРК

Стаття дискусійна

Трошки історії, хоч і недавньої.

Коли минулого року де-кілька кіно-працівників пропонували організувати УАРК, вони зустріли рішучу опозицію серед своїх товаришів. Причина була в тому, що ініціатори цієї безумовно потрібної організації відразу взяли неправильний підход: замучені шарпанням, що його доводилось терпіти сценаристам (ініціатори було сценаристи) з боку контрольних органів (редакторат ВУФКУ, Правління ВУФКУ, Вищ. Кіно-Реп. Рада) вони всіма фібрами своєї художньо-творчої істоти прагнули утворити такий авторитетний зі всіх боків (дійсно глибокий і широкий ідеологічний підход, разом із розумінням художньої вартості сценарія) орган, що на його вказівки та ухвали можна було-б зважати не лише за страх, але й за совість. Ініціатори сподівались, що центральний орган УАРК'у зуміє познати в собі суворість ідеологічного контролю з авторитетністю в кіно-справі. А самий УАРК вони, так-би мовити, прищипували до своєї основної мети.

Оце саме й було причиною опозиції з боку інших сценаристів. Вони бачили, що з одного боку, в ініціаторів на першому місці стоїть зневір'я (правда, не безпідставне) у відповідних органах ЦКО, з другого, — самі ініціатори (члени російського об'єднання сценаристів — Кадр-у) й ті особи, що їх вони в своїх проектах намічали в основне ядро УАРК'у, не давали гарантії тому, що УАРК не стане в глуху опозицію до українізації ВУФКУ, яка саме тоді робила перші кволі кроки.

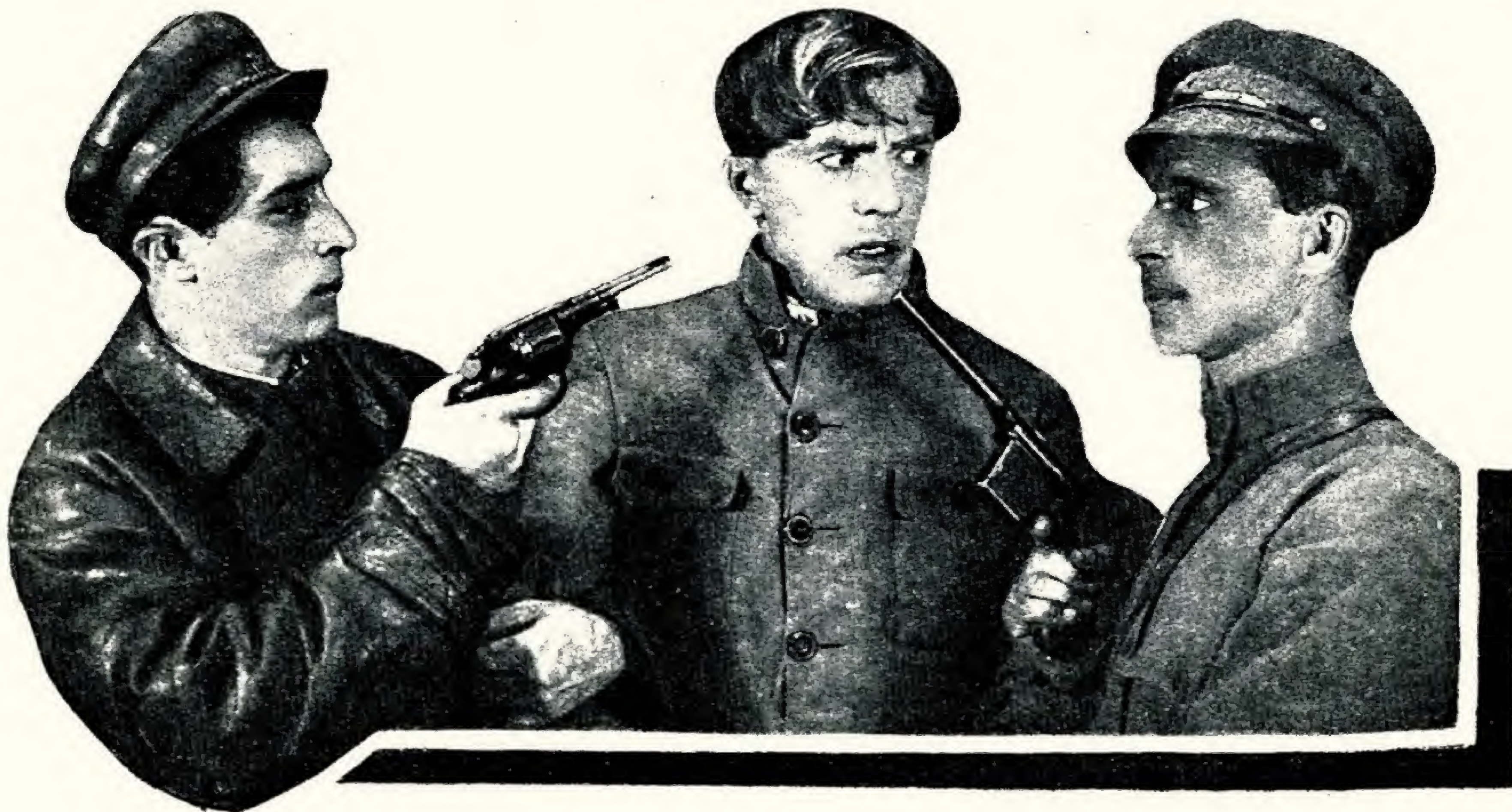
Отже, ця історична справка показує, як у нашій конкретній обстановці не треба підходити до організації УАРК'у, щоб не викликати знов рішучої опозиції, яка не зважить навіть, і цілком справедливо, на дійсно пекучу потребу громадської самодіяльності в кіно-справі. А саме: не можна починати в проектуємій будівлі зі шпильою, бо це буде замаскованим нападом на авторитетність Вищ. Реперткому. Це творить непотрібний і безперечно шкідливий паралелізм.

Далі: організацію повинні будувати люди цілком щирі й активні що до українізації кіно, бо воно повинно відіграти величезну роль, так у справі освіти селянських мас, як і в боротьбі зі зрусифікованістю нашого міського пролетаріяту, що її провадити примує нас логіка історії, вимоги нашого економічного відродження — в першу чергу. Зупинятися на цих тезах ми не будемо, посилаючи нашого читача до аналізу партійної політики в цій справі.

З другого боку — безумовно, лише тоді кіно-справа стане на широкий шлях, коли самодіяльність робітничо-селянських мас посідатиме в ній відповідне місце, коли органи Головополітосвіти матимуть допомогу в своїй праці з боку радянської суспільності. Треба лише, щоб це була дійсна допомога, дійсна самодіяльність робітничо-селянських мас.

Щоб досягнути цього, найраціональніш було-б, почавши організацію знизу, з утворення основної чарунки — клубного та сельбудівського кіно-гуртка (дивись статтю про масову кіно-культурацію), зачекати, поки ця чарунка розвинеться, розквітне й тоді, шляхом об'єднання правильно організованих і твердо поставлених кно-гуртків, що, натурально, об'єднують безперечно пролетарські та селянські елементи, утворити всеукраїнську асоціацію дійсно революційної кінематографії.

Але насамперед, щоб оця-о масова кіно-культурація не лишалася «країною гарних мрій», потрібно вже зараз об'єднання активних працівників рев. кінематографії, бо, зрозуміла річ, індивідуальні зусилля такого діла з місця не зрушать, уже не кажучи про небезпеку різних індивідуальних, а то й місцевих збочень, коли не буде контролю колектива та й то, маючи на оці місцеві збочення, колектива у всеукраїнському масштабі, що мав-би змогу контактувати свою працю з центральними органами влади. Це має особливе значіння зараз, після скасування губерніяльних центрів, що так сяк могли-б давати ідеологічне опертя місцевій праці, бо після розпорошення



„П.К.П.“ — Арешт петлюрівського шпигуна

їх по округах—небезпека розквіту ясного цвіту провінціалізму зростає.

Далі, на початку статті ми згадали за сценаристів, замучених шарпанням з боку контрольних органів. Треба широко признатись, що ота шарпанна, в основі якої лежить взаємне нерозуміння між ідеологічно-адміністративними керівниками й спецами кіно,—лихо, що його зазнають не тільки сценаристи. Так само терплять од нього й кіно-режисери, й художники—словом усі творчі сили кіно. Покладати всю вину або на тих, хто шарпає, або на тих, кого шарпають, не можна, бо, з одного боку, за-мало знати, або скорше—відчувати, які мають бути дійсно радянські фільми, щоб керувати процесом їхнього творення, з другого—найрадянському й найширшому спецу чи специку зовсім не досить вивчити на зубок навіть Бердниківську Політграмоту, щоб знати, як радянські фільми творити. Словом, радянське кіно-діло таке ще нове для всіх, має стільки ще не висвітлених основних проблем, що без широкої громадської дискусії в пресі, так про ідеологічні моменти кіно, як і про художньо-технічні, не вийти йому на широкий шлях.

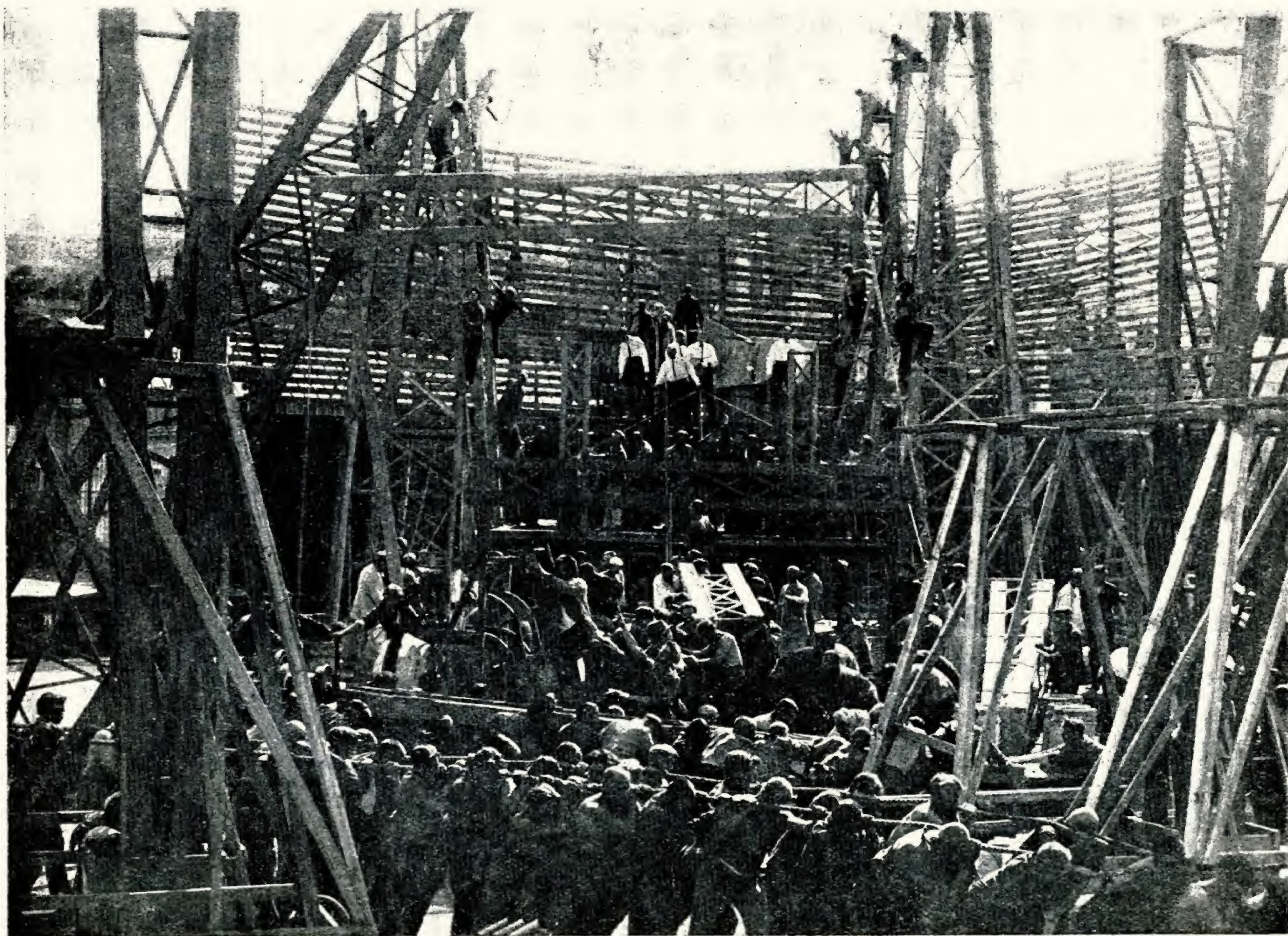
Ясна річ, що без громадської організації, яка об'єднувала-б ідеологічно-керівничі і художньо-творчі сили кіно плюс зацікавлені широкі кола суспільства, такої всебічної кіно-пропаганди не досягти. Не зважаючи на низку постанов вищих органів про висвітлення кіно-справи в пресі, в радянському суспільстві по суті нічого ісеенько ще для цього висвітлення, крім видання цього журналу, не зроблено. Бо-ж не можна вважати «чимсь» пару статтів у «Вістях», що, звичайно, лишилися і лишаться «гласом у пустелі».

Зі всього попереднього більш-менш виразно накреслюються основні принципи УАРК'у. Безперечно, це має бути насамперед масова організація, що своєю метою ставить організацію робітничо-селянської самодіяльності в кіно-справі. Для цього вона вже зараз об'єднуватиме всі активні творчі елементи радянської кінематографії, одночасно висвітлюючи проблеми, так масової культури, як і радянського кіно взагалі. Добір цих творчих елементів суворо контролюватиметься щодо їхньої і деологічної витриманості, зокрема в справі змички з селом та «українізації», що є одним із виразів цієї змички й може служити чудесним пробірним каменем.

Що-ж до переведення самої організації в життя, то воно повинно йти в двох рівнобіжних напрямках. По-перше: організація на місцях. Уже є чимало клубів, де існують у тій або иншій формі кіно-гуртки. Отже, треба організувати їх там, де їх нема. Не знаємо, чи є кіно-гуртки при селбудах. Коли ні, то організація їх—найактуальніше завдання, що його мають на себе взяти в першу чергу робітничі кіно-гуртки тих клубів, які мають підшефний зв'язок із селами.

По-друге, об'єднання місцевих організацій, що вже існують. Бо крім клубних кіно-гуртків, ми маємо кіно-секції в таких мистецьких об'єднаннях, як от Гарт, Плуг. Ми маємо зацікавленість кіно-справою таких високо-кваліфікованих мистецьких організацій, як от Березіль. Нарешті—окремі митці, сценаристи, режисери, актори, звичайно, ті з них, кому ходить іменно о радянське кіно.

Л. Бузько



„Борогьба Велетнів”—Будують фабрику

Якого фільму потрібує село?

Стаття дискусійна

Селянський фільм дуже важко утворити, бо досвіду що до демонстрування фільмів на селі ще цілком не вивчено, не зроблено висновків, цього досвіду ще не підсумовано. Селянських фільмів ще не було і тільки тепер з'явилися фільми, що так-сяк, але все таки можуть селянськими зватися.

Обліку цієї специфічної селянської аудиторії у нас немає, і тому перші кроки що до утворення дійсного селянського фільму доводиться майже напомуаки.

Якось довелося нам бути на перегляді фільму „Хміль“ на цукроварні, де село своє обличчя майже згубило, набувши напівробітничого характеру. Але й там складний монтаж викликав у глядачів здивування, збиваючи його з пантелику, заплутуючи його й примушуючи сприймати не фільм у цілому, а лише низку епізодів, яких глядачі не могли пов'язати поміж собою.

Цілком инше враження викликала маленька й дуренька комедія з ляпасами, переодяганнями, без складного монтажу (стиля Глушишкіна). Цю комедію аудиторія сприймала цілком безпосередньо, сміючись з кожного жесту.

Величезний фронт, фронт села, який треба ще звоювати, захоплює як і розмірами своїми, так і успіхами, що їх він обіцяє.

Завдання колосальне, і ЦК партії ясно вказав нам, робітникам кіно, на це завдання. Бо-ж від того, який напрямкрозвитку обере собі кіно, залежить вирішення завдання не лише кінофікації села, але

й почасти, виховання селянина, щоб він зрозумів потреби й мету радянського будівництва.

До селянського кіно підходити треба дуже й дуже обережно, і кіно-організації помиляються, коли будують селянський фільм в плані голої й поверхової агітації. Селу потрібний сміх, здоровий, сильний і веселий. Цей сміх не важко викликати у селянській аудиторії, що так безпосередньо реагує на кожен жест, на кожен рух.

Але це не значить, що репертуар фільмів для села мусить обмежитися лише такими комедіями.

Ці фільми, призначені для села, треба уважно й ґрунтовно проробляти й продумувати, бо найменший огріх, найменша помилка викличе путящу й доладну селянську критику. Треба дати й фільм, що малюватиме життя й роботу народів усіх країн, відокремлюючи й визначаючи, звичайно, фільм з життя народів СРСР.

Але з вимоги нескладності фільму не слідує, що для села треба писати гірше, ніж для міста. Ні, тисячу разів, ні! Це значить, що сюжет мусить будуватися не на складній будові інтриг, а на одній центральній інтризі. Це значить, що сюжет мусить передаватися низкою цілком чітких і яскравих положень.

Така нескладна будова фільму буде близька й зрозуміла селянському глядачеві.

Ми вважаємо, що додержуючи цих способів, ми зможемо дати селу низку потрібних і корисних фільмів

Владиміров



„Боротьба Велетнів“ — Будують барикади

„Боротьба

Боротьба робітників Заходу за своє звільнення, — ось тема цього фільму. На тлі боротьби, конкуренції поміж собою двох текстильних фірм невинно зростає революційний гнів робітництва. Він, захований ще,десь сновигає підземно, помацки, але уперто добираючись дороги. Тим часом конкуренція поміж фірмами зростає. Для послуг власникам фірм їхні наймити-інженіри винаходять машини, що збільшують продуктивність текстильних фабрик, замінюючи собою робочі руки. І одна, й друга фірма придбала собі такі машини. Юрби робітників викинуто на вулицю.

Несвідомість запевняє, що в усьому винні машини — руйнуймо машини! Машини летять у повітря, машини розбито й понівечено...

Але не це важливе. Капіталісти вигадують нові машини. Справа глибше: збройною рукою захопити право на життя! Хай живе повстання!

Такого змісту фільм.

Наприкінці наведено уривок сценарія цього фільму — від кадру (окремий епізод фільму) 295 до кадру 345. Цей уривок маює початок заворушення на фабриці Рінгдаля через те, що відбулося скорочення робітників. Робітник Якоб руйнує машину, гадаючи, що справа уся — в ній, його брат Ганс наштотує Якоба на думку, що це помилка, несвідомість.

З цього часу й починається поступовий зріст Якоба, яко свідомого революціонера.

Майстер фабрики Рінгдаля, — Кібас — стоїть на боці «хазяїна» й сповіщає його про небезпеку.

Наведений нижче уривок зі сценарія може бути взірцем, як треба, в якій формі слід писати сценарій.

Кожен окремий епізод фільму, його найперша складова частинка зветься кадром. Кожен кадр має свій порядковий номер. Коли пишеться сценарій, то окрім розподілу його на кадри, треба ще зазначити, хоч це і не обов'язково, способи знімання: ДФР — діяфрагма, НПЛ — наплив (коли один кадр напливає на другий), ПТМ — потемнення (коли кадр темніє й зникає), великі літери (НПС) означають напис фільму, КРП — крупно, коли об'єкт знімається дуже

близько від апарату; як що кадр розподілено на абзаци, означені літерами а), б) і т. д., то це мають бути перерізки. Перерізка, це ось що: в основну дію, яка відбувається в кадрі, включається $\frac{1}{2}$ метра — 1 метр плівки зі знятою иншою сценою. Це робиться, щоб підкреслити, виправдати вчинки дієвої особи (напр.: прислухається), щоб показати паралельну дію то що.

З цього уривка можна бачити, як автор сценарія (Лазурін) поєднує (монтує) кадри один з другим. Внутрішня динаміка і влучна та не надмірна деталізація епізодів — це конче мусить мати сценарій. Навіть закінчення кожної частини дуже багато значить.

Ось саме для цього й уривок подається такий: кінець одної частини й початок другої.

Уривок зі сценарія „Боротьба велетнів“

295. ДФР. Снігова полонина. Дорогу замів сніг. Провалюючись по коліна в сніг, іде Кібас. Поспішає.

296. » Якоб з робітником біля темних воріт замкненої фабрики, де погашено вогні. Сторож відчиняє хвіртку. Коротка розмова. Якоб і робітник заходять на подвір'я фабрики.

297. » Снігова полонина. Поспішає Кібас. Далеко спереду мріють вогні міста. Кібас утомився, спотикається і часто падає. Відпочиває й знову бреде далі.

298. НПЛ. Ясно освітлено під'їзд і вікна особняка Рінгдаля. Із темряви на освітлене місце виходить майстер Кібас. Помалу, зтомлено підіймається східцями. Дзвонить.

299. » Якоб і його товариш біля стіни нового будинку фабрики. Радяться. Розходяться різно.



БОРотьБА

ВЕЛЕТНІВ

300. НПЛ Якоб зникає за дверима нового корпусу фабрики.
301. » Якобів товариш пожежною драбиною вибирається на дах корпусу.
302. » Якоб коло машини. Засвітив ручний лихтарик, присвічує ним.
303. » Світова пляма від лихтарика снується по машині. Зупинилась на стику осі з гайкою.
304. » Якоб гарячково працює французьким ключем, нахилившись над віссю.
305. » Зляканий майстер Кібас розповідає Рінгдалю про мітинг страйкарів. Рінгдаль дуже схвилюваний. Бере телефонну цівку.
306. » Дейнгоф в нічному халаті біля телефону. Обличчя його з байдужого стає непевне, а потім перелякане.
307. » Рінгдаль коло телефону:
Негайно-ж побачтесь з начальником поліції.
308. » Дейнгоф зтверджує, киває головою. Нервово кладе цівку.
309. » На дахові фабричного корпусу. Якобів товариш коло проводів. На ньому гумові рукавиці. Працює, з'єднуючи проводи. Дивиться вниз.
310. » (Зверху). На землю лягла біла смуга світла з вікна корпусу.
311. НПЛ. В корпусі. Якоб одходить від вікна й гасить лихтарик.
312. » На дахові корпусу. Робітник з'єднує проводи.
313. » В корпусі. В абсолютній темряві тремтяче світло лихтарика в руці Якоба падає на якусь скажену масу руху. Це—пущено машину, і вісь, що зірвалась, трощить сталь і чавун.

314. НПЛ (Каш). Ніч. Снігова рівнина. Запорошеною снігом дорогою від міста до фабрики сунеться рота салдат. Тьмяно й зловісно миготить місячне сяйво на руках та багнетах винтовок. ПТМ.

Кінець третьої частини

ЧАСТИНА ЧЕТВЕРТА

315. » Ранок. Двір фабрики. Звичайний робочий рух. Ходять робітники. Котяться рейками вагонетки.
316. » Фарбувальний корпус. Звичайний ритм роботи, лише обличчя робітників вичікують і наче ховають щось у собі. Шепочуться.
317. » Новий корпус. Знівечена машина. Біля неї метушаться робітники, порядкує інженір.
318. КРП. Коло сталевго велетня інженір Куртніц, серед схвилюваних інженірів, нахилився над кресленими проектами машини, що лежать на столі. Він блідий: через силу зтримує гнів та безсилу лють. Вдивляючись в проекти машини, наказує щось інженірові.
319. » Група робітників. Серед них Якоб. Якоб напружено дивиться то на інженіра Куртніца, то на машину. На обличчі—розгубленість, велике розчарування та зростаюча злоба.
320. » До робітників підходить один з інженірів. Віддає наказа, показуючи на зруйновану машину. Робітники помаху йдуть до машини.
321. » Якоб наче приріс до землі. Дуже здивовано дивиться на інженіра, що підійшов. Видно, що він зовсім не хоче виконувати накази.

Обличчя його стає похмурим. Інженір повторює наказа. На губах Якоба злюча, крива усмішка. Не рухається з місця. Інженір здивовано оглядає могутню постать робітника. Ще гостріше повторює наказа.

а) Обличчя Якоба. Хитання.

Якоб різко відвертається від інженіра і йде до машини.



ВЕЛЕТНІВ



322. КРП. Загальний вигляд корпусу. Бацьорим темпом іде робота — відбудовують машину.

323. » Середина фабричного складу. Гори матеріалів до самої стелі. Тут-же розташувалась рота салдатів. Осторонь—офіцер та сержант. Двері щільно зачинені.

324. » Машиновий відділ. Біля сигнальної підойми—салдат-вартовий. Машиніст мастить машину, потихеньку наближається до сигнальної підойми, хутко простягає руку.

а) Машиністова рука шарпає за підойму.

б) Гудок.

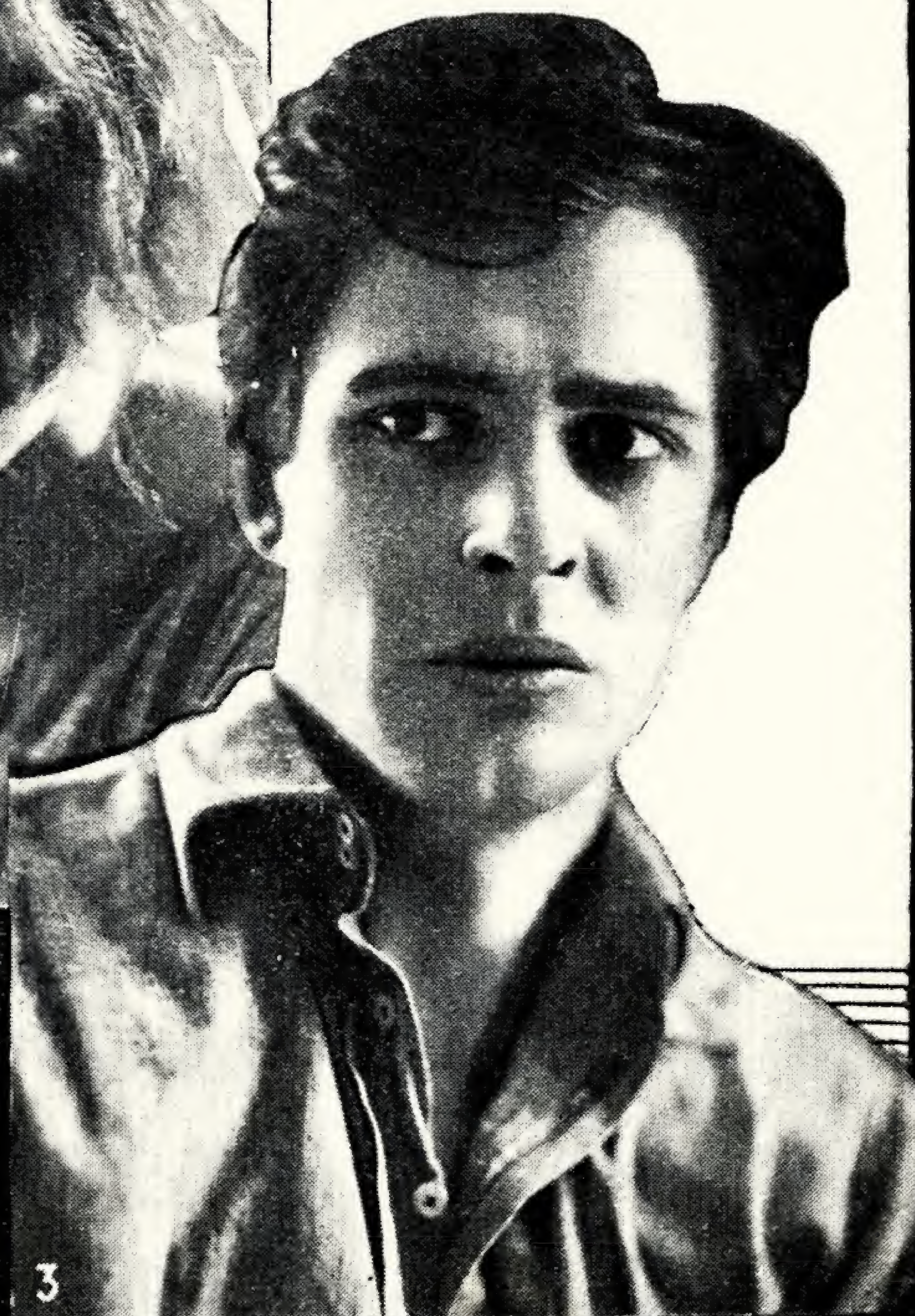
Салдат люто кидається на машиніста, б'ючи його прикладом рушниць.

325. » Подвір'я фабрики. Робітники, почувши гудок, зупиняються

326. » Кабінет управителя. Дейнгоф пише. Несподівано чує гудок.

1) Майстер Кибас—Лагутін
2) Емілія—Додонова
3) Рингаль—Платонов

ВІСНИК



327. КРП. В середині чесального відділу. Машини зупиняються. Робітники залишають роботу.

328. » Подвір'я фабрики. З дверей усіх корпусів, що їх відкрито навстяж, виходять натовпами робітники.

329. » Вулиця робітничого присілку. Сходяться до натовпу робітники й робітниці.

330. » Фабричний корпус з повівченою машиною. Робітники залишають роботу. Ганс Мюлер швидко розмовляє.

331. » Якоб завзято докручує якусь гайку. Наче він роботою хоче затлумити настирну думку.

332. » Куртіці здивовано оглядається навкруги. Робітники залишають роботу. Обличчя Куртіці розлютоване, але. Дає уривчасті накази.

1) Ганс—Данилов
2) Майка—Шатернікова
3) Якоб—Гризунів

Творці „Боротьби Велетнів“



Режисер Турін



Оператор Форест



Архитект Шарфенберг

333. КРП. До Якоба, що працює, підходить брат. Торкає Якоба за плече. Якоб сердито обертається. Ганс говорить, що треба кинути роботу. Якоб випростався.

а) Його обличчя—неоформлена злість і ненависть.

б) Здивоване обличчя Ганса.

Ганс близько підходить до брата. Пильно дивиться йому в-вічі.

334. » Інженіри вмовляють робітників стати до роботи. Загрожують. Робітники—похмурі. Виходять із корпусу геть.

335. » Ганс скептично хитає головою, пильно дивлячись у братові очі.

Якобе, я бачу тебе наскрізь!

Зруйнована машина—це твоя робота!

336. » Якоб підіймає голову, твердо дивиться на брата. Ганс бере його лагідно за руку:

Справа—не в машині, Якобе, бо ж за кілька днів Куртніц відбуде її...

337. » Обличчя Якоба. Вирвалась гнівна думка, яку досі тримав він.

Тоді—до чорта забрати й інженіра!

338. » Якобове обличчя. Гнів. Нестримане безумство. Обличчя Ганса. Скептично хитає головою.

339. » Подвір'я фабрики. Повно робітників. Серед них вештаються наглядчі й майстри, вмовляючи їх стати до роботи. Загрожують. Робітники похмуро відвертаються від них.

340. НП.І. Біля вікна стоїть управитель. Дуже схвилюваний. Хутко відходить від вікна до телефону.

а) Біля телефона начальник поліції. Здивований швидко хитає головою.

341. » З вулиці присілку на дорогу до фабрики—виходить великий натовп робітниць і підлітків.

342. НП.І. Біля поліційного участка. На де-кілька автомобілів сідає чималий загін поліції. Автомобілі від'їздять від будинку поліції.

343. » Подвір'я фабрики. Зворушення охопило весь натовп робітників.

344. » Група робітників. Зворушення, крики: Хай вийде до нас управитель!

345. » Крик цей підхоплюють усі робітники.

Ось такий уривок зі сценарія «Боротьба Велетнів». Ставився фільм цей на Ялтинській кіно-фабриці ВУФКУ на протязі кількох місяців. Біля Ялти, спеціально для «Боротьби велетнів» будувалися величезні декорації біржи й текстильної фабрики (фотографії цих декорацій наведено в нашому журналі).

В картині брали участь біля 5.000 народу: робітники, комсомольці, учні й червоноармійці. Грандіозні сцени боїв робітництва, що повстало проти своїх експлуататорів, з військом, що було на боці буржуазної держави, знімалися на вулицях та площах Одеси.

Кілька ночей темряву одеської ночі прорізали проміни прожекторів, трусилися й дзеленчали шибки будинків од вибухів гармат і бомб, тисячі людей бігали й клацали затворами рушниць на величезних барикадах, що були побудовані на вулицях.

Кілька ночей зйомочна група Ялтинської кіно-фабрики на чолі з режисером Віктором Туріним знімала в Одесі батальні сцени для картини «Боротьба велетнів».

Тепер фільм вже цілком закінчено й незабаром він демонструватиметься на екранах України.

Цей фільм буде одним з найкращих фільмів радянського виробництва. І режисер Віктор Турін, і архітект Шарфенберг, який нещодавно приїхав з Німеччини, де разом з режисером Джоє Май ставив відомі картини «Індійська домовина» й «Фараонова дочка», і оператор Форест, що його п'ятнадцятилітній ювілей тепер святкуємо, приклали всіх зусиль, щоб довести, що СРСР може робити свої картини не гірше за Захід. Сценарій фільму написав т. Лазурін. Ю. Я.



Кіно-фабрика в Києві

Правління ВУФКУ подало до відповідних органів проект, щоб у Києві збудувати велику кіно-фабрику.

Проект передбачає будівництво фабрики за останнім словом закордонної техніки в цій галузі.

Коли фабрику буде збудовано, тоді Київ стане центром українського кіно-виробництва. В дальнішому київська фабрика матиме всі можливості перетворитися в кіно-городок, як ось, наприклад, Голлівуд в Америці.

Устаткування, освітлювальну й знімальну апаратуру для фабрики гадають виписати з Німеччини.

До роботи на фабриці буде притягнуто кращі сили: як радянські кіно-робітники, так і кіно-спеціалісти закордонні.

Кіно-театри в Харкові

Зважаючи на те, що в столиці України—Харкові, є дуже мало кіно-театрів, які не можуть задовольнити потреб Харківського населення, Правління ВУФКУ вирішило збудувати тут ще три кіно-театри: один в нагорному районі міста, а два по робітничих околицях.

Ці кіно-театри будуватимуться за останнім словом закордонної кіно-техніки.

Картини ВУФКУ в РСФРР

«Совкіно» — організація, що посідає монополію прокату в РСФРР, взяло для демонстрування по кіно-театрах РСФРР кілька картин виробництва ВУФКУ. Продано туди: дві серії «Україні», «Марійка», «Лісовий звір», «Димівка» та три номери кіно-журналу «Маховик».

Утворення Катеринославського відділу

До цього часу на Катеринославщині було лише управління Уповноваженого ВУФКУ. Тепер, в зв'язку з загальним районуванням України, а також в зв'язку з поширенням роботи ВУФКУ, утворено окремий катеринославський обласний відділ ВУФКУ.

До цього відділу належать округи: Катеринославська, Запорізька, Павлоградська, Мелітопільська, Криворізька а також місцевості: м. Олександрія та с. Косовка (Кременчуцької округи), Гришинський район та ст. Удачная (Сталінської округи), м. Бердянськ та с. Нова-Спасівка (Маріупільської округи).

Кіно-апарат—кращому сельбуду

В травні місяці, коли було оголошено Всеукраїнський конкурс на найкращий селянський бушнік, ВУФКУ постановило передати кращому сельбуду повний проєкційний кіно-апарат.

Цими днями було з'ясовано, що така премія припала на долю Молодівського сельбуду на Придніччю. Йому було передано цей апарат, але те лихо, що в Молодівському немає електрики. Слід було-б електротрестові цьому лиху зарадити.

Всеукраїнська нарада кіно-робітників

9 січня почалася Всеукраїнська нарада відповідальних робітників ВУФКУ. На нараду прибули представники всіх кіно-фабрик, завідувачі всіма обласними відділами ВУФКУ, зав. прокатами й головні бухгалтери. Присутні на нараді представники Держплану, ВУСБ, кіно-бюро ПУУВО й ГПО.

На черзі денній наради стоять такі справи: доповідь Правління ВУФКУ, справи виробництва кіно-фабрик: продукційна програма, кошторис і організаційні справи, справи механічних майстерень, діапозитивна робота, театри: поширення сітки театрів, кінофікація села і облік та статистика державних кіно-театрів, справи прокату: перегляд коефіцієнтів, клубна робота й прокат по селах. Окрім цього на нараді розгля-

датимуться питання відчитності, річного кошторису й фінансового плану ВУФКУ та справи про редакційно-видавничу діяльність ВУФКУ.

Нові режисери ВУФКУ

ВУФКУ запросило до себе на роботу кількох кіно-режисерів, що працювали раніш по кіно-організаціях РСФРР. Приїхав уже й почав працювати режисер Гричер, що ставив разом з відомим режисером Грановським картину «Єврейське весілля». Окрім цього запрошено до роботи режисера Мітріча, який має поставити картину «Панич із Старостина» («Плантація»).

ВУФКУ склало угоду з відомим режисером Б. Глаголіним на роботу його на Ягтинській кіно-фабриці. Б. Глаголін має поставити фільм «Таміла».

Кінофікація села

Вже проведено всі підготовчі роботи що до вироблення загального плану кінофікації сел України. Донбаський, Харківський та Одеський відділи ВУФКУ разом з Управліннями селянських будинків розробили всі матеріали про кінофікацію своїх округ. Київський відділ доки - що всіх матеріалів не надіслав.

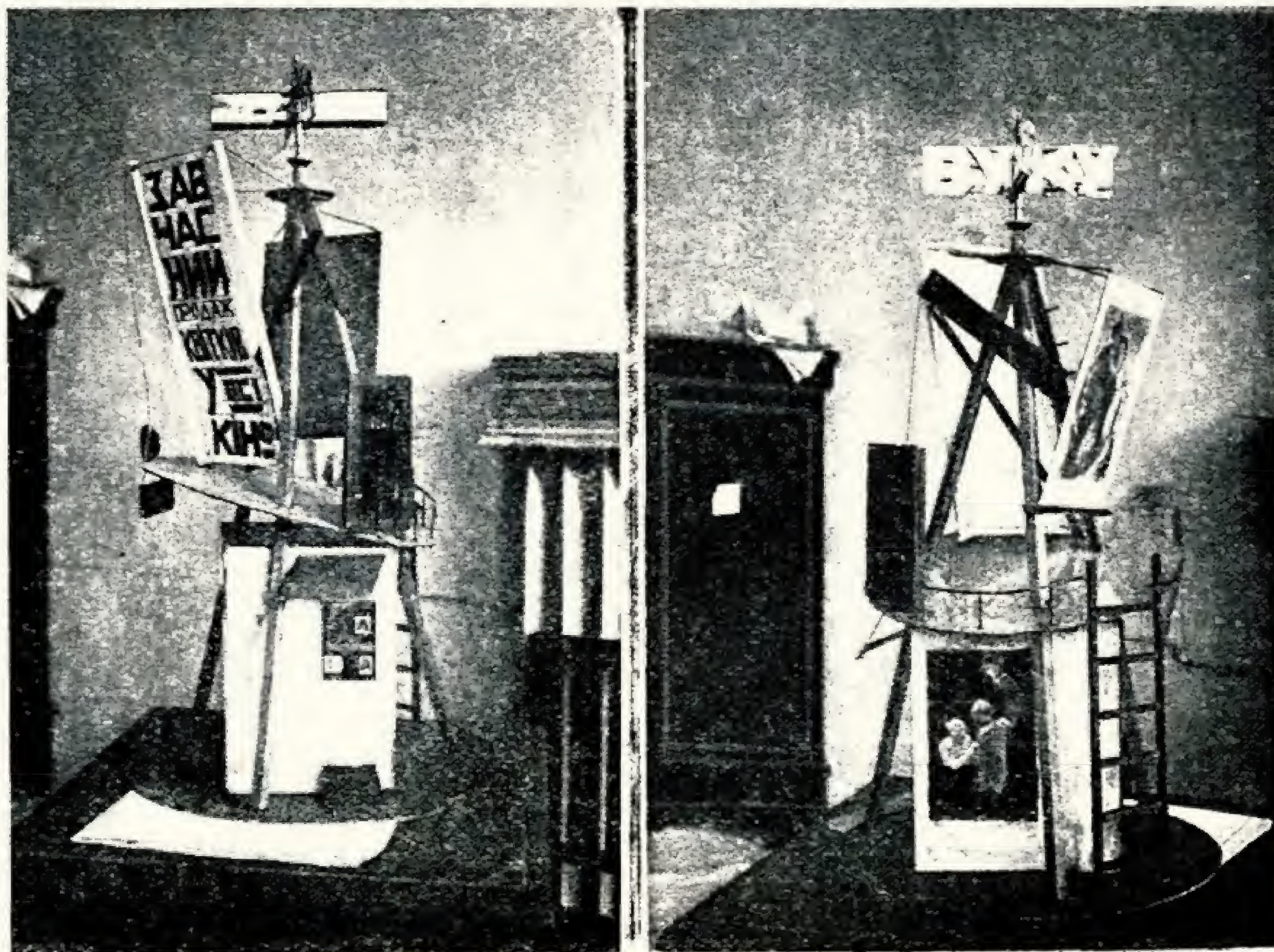
Плани по кінофікації округ мають бути цілком погоджені з Окркомами, затверджені Всеукраїнською нарадою робітників ВУФКУ, й тоді буде почато реалізацію цих планів. По тих селах, що не мають електричної енергії, ВУФКУ поставить двигуни й динами, які закуплено за кордоном.

Експлуатаційний відділ ВУФКУ виробляє типовий договір для тих сел, де ставитиметься кіно-установа. Договір цей буде погоджено з ГПО.

Макет ятки А. Петрицького

За пропозицією Всеукраїнського Фото-Кіно Управління, відомий український малар Анатоль Петрицький зробив макета ятки для продажу квитків у кіно-театри. Оригінальна конструкція ятки забезпечує те, що вона притягатиме увагу публіки. Окрім того, оформлюючи ятку, малар зважив і на такі необхідні

моменти: раціональність використання просторини та матеріалу, а також рекламність ятки, вживши світових (пржектори, транспаранти) і звукових (голосомовці) ефектів. Ці ятки гадають збудувати на майданах Харкова, Києва й Одеси.



Нові кіно-робітники з Німеччини

Окрім тих спеціалістів, що вже раніш приїхали на Україну, нещодавно приїхали ще кілька кіно-робітників: оператори Н. Фаркаш та І. Рона, освітлювальник Ф. Шнекенгауз, лаборант П. Зусдорф. Всі вони, окрім оператора Рона, працюють на Ялтинській кіно-фабриці. Оператор Рона працює на Одеській фабриці.

Кіно-хроніка

Журнал кіно-хроніки ВУФКУ має назву «Кіно-Тиждень», виходить раз на два тижні, тиражу має 8 примірників, розмір—350—400 метрів пересічно. До цього часу вийшло вже 19 номерів.

Основне завдання кіно-хроніки—всебічно освітити життя СРСР і країн капіталістичних. Робітництво й селянство України цікавиться, насамперед, загальним життям країни в тих його моментах, де відчувається поступ, розвиток, хоч повільне, але певне просування вперед, відбудова промисловості, поліпшення умов праці, та й інші конкретні наслідки велетенської творчої роботи трудящих України.

Розвиток і поширення кіно хроніки ВУФКУ йтиме надалі кількома напрямками: по лінії частішого випуску хроніки (замість двохтижневої—однотижневої), збільшення тиражу—для кращого й вчасного охоплення периферії, по лінії поширення сітки кіно-кореспондентів, які, одержуючи від ВУФКУ знімальні апарати, були-б і робочими кіно.

Останнє питання потребує уважного й обережного підходу. Доки що, щоб ознайомитися з умовами кіно-знімання на периферії, туди виїждитимуть кіно-оператори з Харкова.

Постачання нашого «Кіно-Тижня» закордонними матеріалами провадить відомо німецька кіно-фірма Уфа.

Робота фабрик

На Одеській кіно-фабриці режисер Чардинін закінчив знімати й монтує зараз фільм «Шевченкове життя» («Маленький Тарас») — дитячу картину.

Що до «Тараса Шевченка», то знімання його провадиться прискореним темпом, але, зважаючи на велику художню цінність картини, дуже вже квапитися неможна. Проте, дирекція фабрики й режисурі прикладає всіх зусиль щоб картину було закінчено до березня місяця, себ-то до Шевченкових роковин. Трохи затримує роботу те, що театр «Березіль» не дуже охоче пускає артиста Бучму, що грає роллю Тараса, зніматися в ті терміни, в які зніматися треба.

Режисер Лундін щойно закінчив знімати в околицях Бердичева грандіозні сцени боїв червоної кінноти Котовського з петлюрівськими бандами для фільму «П. К. П.» У знімках брали участь численні загони Червоної Армії. Цю картину в скорому часі також буде всю знято.

Прибув до Харкова перший позитив великої комедії «Фабрикантові пригоди» («В пошуках Радлади»). Цими днями буде влаштовано громадський перегляд цього фільму.

Картини «Синій пакет» та «Посуха» знімати цілком закінчено, й режисери почали монтувати їх.

Почато знімати великий фільм «Гамбург» (повстання Гамбурзьких робітни-

ків 1923 року) за сценарієм Шрайбер і Яновського. Режисер — Балюзек, оператор — Рона, архітект — Байзенгерц.

Режисер Гричер-Чериковер з оператором О. Калюжним ставить на Одеській кіно-фабриці комедію «Підозрілий багаж» за сценарієм Зоїна.

Режисер В. Турін закінчив монтувати «Боротьбу велетнів», а режисер Аношенко монтує остаточно фільм «Трипільська трагедія». У січні місяці одночасово в Харкові та Москві буде влаштовано громадський перегляд цих обох фільмів.

На Чотирдазі, Ай-Петрі, по скелях і печерах Кримських гір провадилося знімання фільму «Азім» за сценарієм Іпчі-Омера. Ставить картину режисер Тасін, оператор — Лемке. Роллю Азіма грає татарський народний артист Хайрі.

Режисер Глаголін виїздить на Ялтинську кіно-фабрику ставити фільм «Тамілла». Сценарій — Мораф, за романом Дюшена. Зніматиме картину оператор Фаркаш.

Електро-станції, що їх купило ВУФКУ за кордоном

Як уже писалось в першому номері нашого журналу, закордонна експедиція ВУФКУ закупила у Франції 200 електро-установ, щоб можна було остаточно перевести план кінофікації сел України. Електро-установи ці закуплено у фірми Пате-Нор в Парижі, а виготовляє їх фірма «Лебу й Компані».

Кожна електро-станція складається з мотору, динамо, розподільчої дошки з амперометром, вольтметром, рубильником і виключателем. Мотор електро-станції одноступінчастий, має 3,5 сили й споживає палива (бензину) 0,4 літри на годину-силу. Динамо дає енергію в 14 ампер і 100 вольт. Динамо в ті часи, коли не даватиме енергії для проєкційного апарату, зможе освітлювати ще біля 120

напівватних лампочок, по 25 свічок кожна.

До кожної електро-станції ВУФКУ купило необхідні запасні частини.

Цими днями на Україну прибуває 1-а партія електро-станцій, а решта має прибути не пізніше 1 лютого 1926 року.

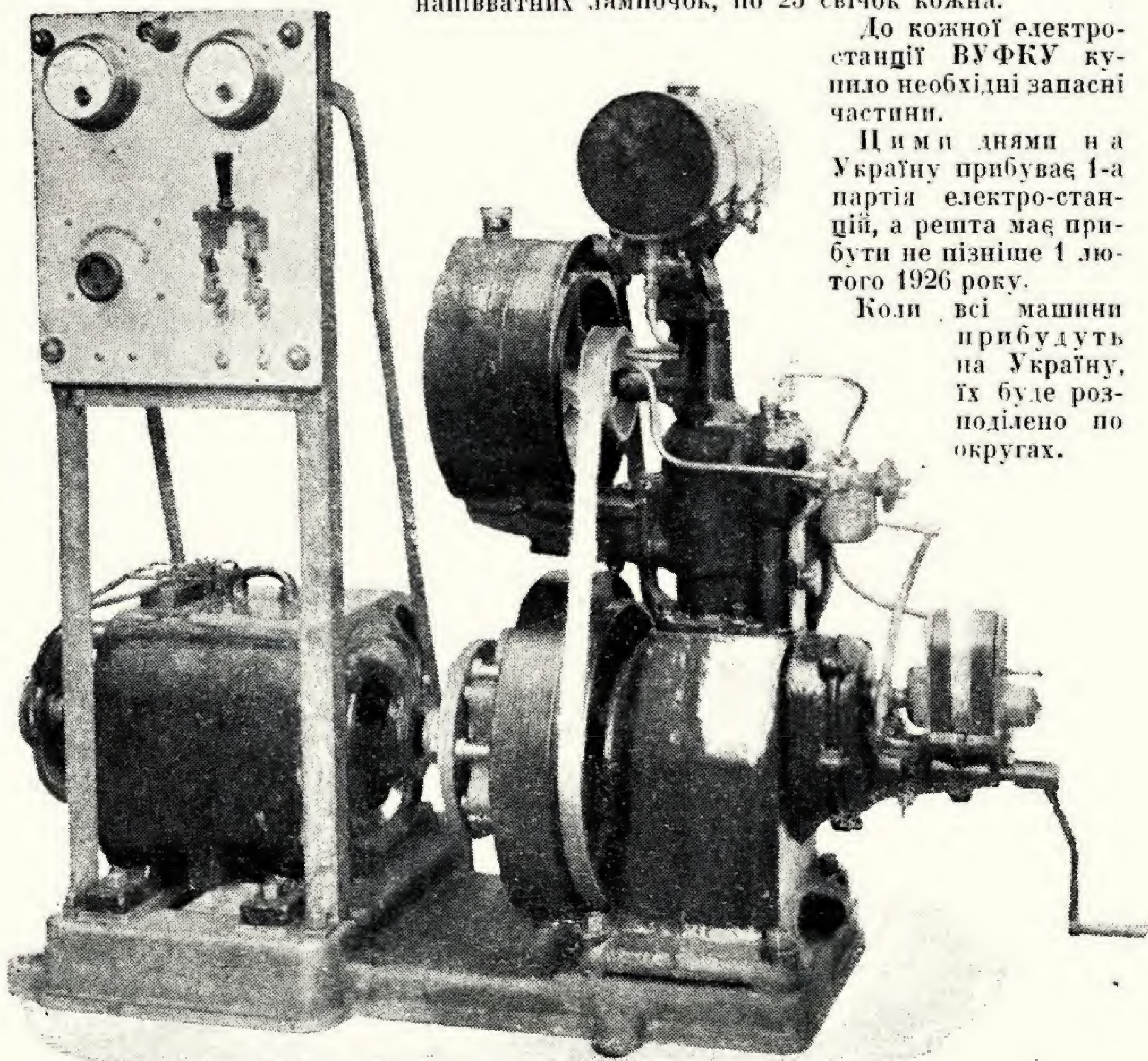
Коли всі машини прибудуть на Україну, їх буде розподілено по округах.



В. Є. Владиміров

14 жовтня 25 року о 6 год. 45 хвилин ранку вмер от вливу крови в мозку драматург, кіно-сценарист і журналіст В. Є. Марголін (Владиміров).

Журналістичну діяльність свою небіжчик почав у Ростові, в газеті «Трудовой Дон», виїхав разом з нею, коли білі розпочали наступ на Ростов, і повернувся туди знову, вкупі з червоними військами. Через рік тов. Владимірова було викликано в Харків, для роботи в Наркомфіні, але він скоро залишив цю роботу, цілком віддавшись літературній діяльності.



Наші Ювілянти

20 років роботи



Режисер П. Чардинін

На початку нового 1926 року радянська кінематографія святкує ювілей двадцятирічної роботи одного з найстарших і найдосвідченіших своїх працівників—ювілей Петра Івановича Чардиніна.

Хто на Україні з тих мільйонів людей, що люблять кіно, що відвідують кіно-театри, не знають цього імені, імені творця «Укразії»? І ім'я його буде записано в історію радянської кінематографії, бо твори Чардиніна чи

не одні з перших і найкращих творів нашого молодого мистецтва. Саме Чардинін перший довів тим, які «мали сумнів», що радянське кіно не тільки му- сить, але й може утворити такі речі, які якістю своєю стоять аніж не нижче за вироби буржуазії.

Петро Іванович Чардинін народився 1874 р. Родом він з селян Пензької губернії, з села Нікольське.

Вчився у Симбірській гімназії. Вищу спеціальну освіту одержав у Московській Музично-Драматичній школі Філармонічного товариства, в класі В. І. Немировича-Данченка й А. І. Южїна. Закінчив учитися в 1892 році й аж по 1906 рік працював у театрі, здебільшого в театрі народньому: Іваново-Вознесенськ, Орехово-Зуєво, Московський народній театр «Введенський».

1906 року почав перший у Росії знімати кіно-картини. Він зняв тоді «Пісню про купця Калашнікова» (за Лермонтовим), «Руське Весілля», «Одружіння» (за Гоголем) та цілу низку історичних картин: «Боярин Орша», «Чарівниця», «Ванька ключник», «Мазепа», «Єрмак» то що.

Всі кіно-актори, що набули собі потім більшої чи меншої слави, почали працювати разом з Чардиніним: Можухін, Лисенко, Холодная, Кораллі, Полонський, Руніч, Худолєєв і багато інших.

До 1916 року Чардинін працював у фірмі Ханжонков, а потім, разом з Харитоновим, заснував нову фірму, збудувавши в Москві фабрику.

В 1918 році збудував він ательє в Одесі, що воно існує й досі. Першу революційну картину «1881 рік» (Софія Перовська) поставив у 1917 році.

1918 року Чардинін поставив у Одесі дві картини: «Червоний Касьян» та «Сім повішених». За постановку цих картин білі посадили його в тюрму. З 20 по 23 рік Петро Іванович працював по закордонних кіно-фабриках, в Італії, Франції та Німеччині. В 23 році ВУФКУ запросило його працювати до себе. Він тут і нині працює.

Протягом двох років своєї роботи у ВУФКУ Петро Іванович поставив такі картини: «Господар чорних скель», «Кандидат у президенти», «Магнітна аномалія», «Укразія», «Генерал з того світу», «Сіль», «Винахідник» і закінчує тепер величезний історичний фільм «Тарас Шевченко».

Всього, за двадцятирічну свою роботу в кіно, Петро Іванович Чардинін поставив більше як двіста картин.

Ювілей оператора-художника

Не тільки ювілеєм тов. Чардиніна почався новий 26-й рік. Ще один, не менш славний ювілей святкує радянська кінематографія. Це ювілей п'ятнадцятирічної операторської роботи в Росії тов. Луї Форест'є. Рівно п'ятнадцять років тому приїхав Луї Форест'є в чужу й незнайому йому країну—колишню царську Росію, і з того часу він безперервно тут працює. Величезні успіхи радянського кіно, що їх ми тепер маємо, в значній мірі з'ясовуються тим, що наша кінематографія зуміла використати й скерувати в потрібному напрямку досвід та знання робітників кінематографії дореволюційної. Один з найголовніших чинників, що визначає якість і успіх фільма, є робота оператора. І ось тому власне кожен, кому дорога справа розвитку радянської кінематографії, не може не зважати на славний ювілей 15 років роботи одного з найкращих, найкультурніших і найдосвідченіших операторів—ювілей Луї Форест'є.

В царині кінематографії тов. Форест'є почав працювати в 1907 році, в Паризькій фірмі «Гомон».

1910 року він приїздить до Росії і починає працювати у Ханжонкова, Талдикіна то що. Після Жовтневої революції тов. Форест'є працює в кіно-секції Ради робітничих депутатів Москви, з 1922 р.—на Одеській кіно-фабриці ВУФКУ, в 1924 р.—в «Межрабпом-Руси», а з 1925 року—на Ялтинській кіно-фабриці ВУФКУ, де знімає грандіозний фільм «Боротьба велетнів» (що тепер вже закінчений роботою).

Протягом всього часу своєї операторської роботи тов. Форест'є зняв більше як 120 фільмів,—зпоміж них: «Захист Севастополю», «Крейцерові Соната», «Маскарад», «Стальні Журавлі», «Його заклик», «Боротьба велетнів».

У січні 1926 року радянська кінематографія святкує ювілей одного з найкращих своїх художників-творців.



Оператор Л. Форест'є

Кіно С. Р. С. Р.

Кіно РСФРР

Класики на екрані

Перша Держкіно-фабрика в Москві почала готуватися до постановки фільму «Ніс» за повістю М. Гоголя. Сценарій фільму написав відомий російський поет М. Асєєв.

Художня Рада 3-ої Держкіно-фабрики доручила письменнику Рошалу написати сценарій «Недоросль» за комедією Фонвізіна.

В ательє «Межрабпом-Русь» почато підготовчі роботи для постановки кінокартини «Дім із криги» за Лажечниковим. Сценарій написав Гребнер.

На першій Держкіно-фабриці режисер Болотов ставить картину за оповіданням Чехова «Каштанка».

Організація фото-кіно-комбінату

Цими днями відбулося засідання фото-кіно-комбінату при президії ВРНГ РСФРР.

Комісія визнала за потрібне утворити при ВРНГ комбінат для виготовлення фото-кіно-матеріалів та апаратури. Цей комбінат мусить налагодити виробництво фото-шкла, платівок, паперу, плівки, кіно-фото-апарата то що.

За планом художньої ради в справах кіно протягом найближчих п'яти років по РСФРР повинно бути встатковано 16.000 кіно-апаратів. Щоб з'ясувати можливості купівлі цих апаратів за кордоном (особливо в Німеччині), туди командировано кількох спеціалістів. Піднесено справу про збудування радянського заводу для виробництва кіно-апаратів виключно для села. У кожній волості гадають устаткувати один кіно-театр. Наркомос РСФРР просить у відповідних органів для переведення кінофікації РСФРР 2.100.000 крб.

Цими днями в Ленінградському Будинку Мистецтв відкрито кіно-виставку, що її організувала кіно-секція Будинку та рада робітничих кіно. У виставці візьмуть участь, окрім Севзапкіно, Совкіно та кіно-секції ЛГРПС, також і ПУОКР, Пубалт, Державний оптичний завод, Держвидав РСФРР та інші установи.

Севзапкіно й Госкіно виставить низку макетів своїх найбільших постановок («Палац і фортеця», «9 січня» то що).

Буде виставлено макет взірцевого кіно-театру, а також на виставці демонструватимуться різні моменти кіно-виробництва.

Фото-кіно технікум дає для виставки різноманітні оптичні апарати (товметр, проксимоскоп то що), які є попередниками дійсного кіно-апарату.

Держкіно-Комсол (Ростов н/Д.) знімає зараз наукову картину «Таємниці неба», де буде показано сонячну систему, рух планет то що. Знімання закінчується через місяць.

Держкіно цим сезоном видає такі картини: «Хрест і мавзер»—про життя й «таємниці» католицького духовництва за часів царату та про його шпигунську діяльність в СРСР; «Менахем-Мендель» або «Єврейське щастя»—комедія за Шолом-Алейхемом, що змальовує старий єврейський побут; «Спів на камені»—історична легенда про татарина-бідака, народнього кримського героя й поета. Майже всі ролі в цій картині виконували татарські селяни; «Бухта смерті»—історія безпартійного матроса, що висаджує в повітря свій корабель, щоб завадити білим розправитися з червоними. Основна думка фільму—в горюжанській війні не може бути нейтральних; «Втрюх»—дитяча трилогія з трьох малометражних

картин: «Фелькова правда», «Кирильчо» та «Коли бики сердяться»; «Безпритульний спортсмен»—трагікомедія кволю, малорозвинутої фізично людини; «Нащадок араба»—фільм, присвячений історії розвитку рисистої породи коней в Росії; «Вітер»—за сценарієм Лавренєва; «1903 рік»—за режисурою Ейзенштейна; «Мамут і Айше» та «Зрадник».

Таким чином, Держкіно видає одинадцять великих художніх картин. Це великий крок у справі розвитку радянської кінематографії.

Північзапкіно видало вже фільми: «Мінарет смерті»—велика драма зі східного життя. Режисер—Вісковський, оператори: Веріго-Даровський та Беляєв; «На життя й смерть»—картина з життя політичних засланців; «Північ»—комедія, за режисурою Малахова й «Мишка Звонів»—комсольська комедія. Закінчується виготовленням: «Наполеон Газ» і «Північне сльиво». Готується до постановки: «Декабристи», «9-е січня», «Боротьба за Вестинггауз», «Моряк з Аврори», «Діти бурь» та «Волинські бунтарі».

Культкіно видало цим сезоном такі картини: «Хатина на Байкалі»—епізод партизанщини 1921 року та боротьби з бароном Унгерном; «Чудесна книжка»—пропаганда за ощадні каси; «Кооператор Шпундик»—як страждає кооперація від лихих кооператорів; «Хліб з каміння»—пропаганда супер-фосфатного угноєння на селі; «Рука з криці»—художня картина, присвячена виробництву сільсько-господарських машин, тракторів то що; «Життя, як воно є»—фільм на тему боротьби з сухотами; «Хемічна зброя»—науковий фільм про ролі й розвиток хемічної зброї у війні за старих часів і тепер. Окрім цих картин, Культкіно видає ще біля 20 фільмів.

Кіно Червоного Сходу

його неможлива. До того ще й картини даються незрозумілі селянину.

Кінофікація Сибіру

В далекому Канському повіті, Єнисейської губернії утворилося товариство для кінофікації округи. Організаційне бюро товариства з'ясувало, що селянство Канського повіту дуже цікавиться кінематографом і з радістю візьме участь у такому товаристві. За статутом товариства, членом його може бути кожен селянин, що сплатить 50 коп. вступного внеску та 5 крб. паю, установа-ж сплачує 2 крб. 50 коп. вступного та 25 крб. паю. Гроші можна сплачувати протягом 4 місяців.

Товариство гадає булувати постійні кінематографи по найбільших районних центрах.

Татарський союз одержав два пересувних кіно-апарати з двома однаковими фільмами до них. Фільм зветься «Всім на радість» і має за мету пропагандувати кооперацію. Монтаж її зроблено на замовлення Татсоюз, а написи перекладено татарською мовою.

Узбекський комітет допомоги в Самарканді почав складати разом з Головно-

літосвітою план роботи пересувних кіно, що їх буде розподілено таким чином: Самаркандська область, Кенімехський та Пенджикентський район, Сурхан-Дар'їнська область і Таджикистан матимуть по одному пересувному кіно-апарату.

Завідувач одного Ташкентського кіно-театру протягом сьоми місяців цілком безплатно пускав у театр всіх бажаючих дітей, що мають більше як 50 років, жінок, дітей і мулл (мусульманських попів). Завдяки такому безплатному входу до театру, серед Ташкентського населення майже цілком зникло розуміння «кіно-гріху». І коли цей завідувач, припинивши даремні перепустки до кіно, почав стягати з відвідувачів мінімальну плату в 10 коп., то все-таки і діти, й жінки, й мулли продовжували до кіно ходити.

Кіно в Білорусі

Нещодавно відбувся в Мінську закритий перегляд виготовленої «Балдзержкіно» нової картини, що зветься «В здоровому тілі—здоровий дух». Картину зроблено на замовлення Бобруйського окружного ЛКСМБ. Найближчими днями цей фільм демонструватиметься у Мінську.

Пересувне кіно на перському кордоні

Головполітосвіта ТССР відправила пересувне кіно на перський кордон, у містечко Гаудан, де є митниця ТССР. Коли кіно прибуло, комендатура прикордонної частини запросила завітати на кіно-сеанс мешканців перського містечка Бажиран, що лежить за три версти від нашого кордону. На кіно-сеанс прибули: перський губернатор кучанського повіту, службовці почти та службовці митниці. Було продемонстровано: «Тираж золотої позички в Москві», «Тираж селянської позички в Мінську», одна наукова, видова й комічна картина.

На другий день ці-ж картини було знову продемонстровано, бо з околиць авулів Персії прийшли багато «червогарів» (чабанів), що були дуже задоволені з картин.

В Північно-Кавказькому краю

Погана справа з кінофікацією Північно-Кавказького краю. В квітні місяці було туди надіслано одне пересувне кіно. Воно без жодної роботи стояло 3—4 місяці, й аж нарешті крапкова філія «Совкіно» почала давати фільми за 35—45 крб. на три дні. Кіно дає збитки й праця

КОРАЧНОМ

Кіно через сто років

Статтю цю написав найславеніший з сучасних буржуазних кіно-режисерів — Давід Гриффітс. Містимо ми її зовсім не тому, що цей «велепень» буржуазною екрану дійсно відкрив якесь Америки майбутнього кінематографії. Ні, стаття ця по приде-яких цікавих спостереженнях технічних, характерна власне убожеством своєї основної думки, дивовижною міщанською тупістю своїх прогнозів, обмеженим світоглядом її автора. І не треба читачам нашим забувати що Давід Гриффітс — цей король думок американської буржуазії, не є звичайний кіно-режисер, що вчить акторок або акторів зворушливо зітхати чи пікантно показувати литки. Давід Гриффітс — дійсно талановитий режисер, і кожна його нова картина — це черговий боєвий лозунг американських буржуа.

Чи не був фільм його «Незримість» ілюстрацією «пацифістської» програми «миротворця» Вільсона? А картина «Народження нації» — чи не патріотичні вибухи крамарів з Бродвею, що бажали як найбільше м'яса американських робітників і селян продати європейським генералам, чи не оці патріотичні вибухи були акомпаніментом до фільму «Народження нації»? Отже, не дарма тисячі репортерських олівців так старанно заготовують кожне слово, яке з самовпевненим виглядом пророка віщує Гриффітс. Гриффітс знає собі ціну, а американські капіталісти знають ціну Гриффітса, і не можна сказати, щоб вони за цю ціну з Гриффітсом торгувалися. Режисер Гриффітс — їхній «геній», «геній» великомішанства. Треба великий розумовий нежіть мати, щоб не почути, як тхнуть оці, нищенаведені рядки Гриффітсових пророкувань сопухом міщанства іршого гатунку.

Не його мрії про технічні вдосконалення, не його зауваження про орудування кінематографічними засобами складають основу статті. Та й з цього видно, які недалекі й які обмежені його обрії. Але мрії про родинний «інтимний» фільм, що має заступити місце родинних альбомів з фотографіями всіх тіток і дядьок господарів (родинний альбом і грубезна біблія — це обов'язковий причандал кожного «порядного» американського будинку), ось такі мрії характерні для Гриффітса, цього найтиповішого мішанина Америки. Далі «родинних альбомів» його фантазія не сягає. Хай міркує він собі про форми таких майбутніх альбомів, і хай поспішає він хутчій міркування свої зреалізувати, бо не вистине. Бабуся-історія не багато ще часу лишає різним Гриффітсам. І ми можемо запевнити їх, що відносно сторічного терміну вони прикро помиляються.

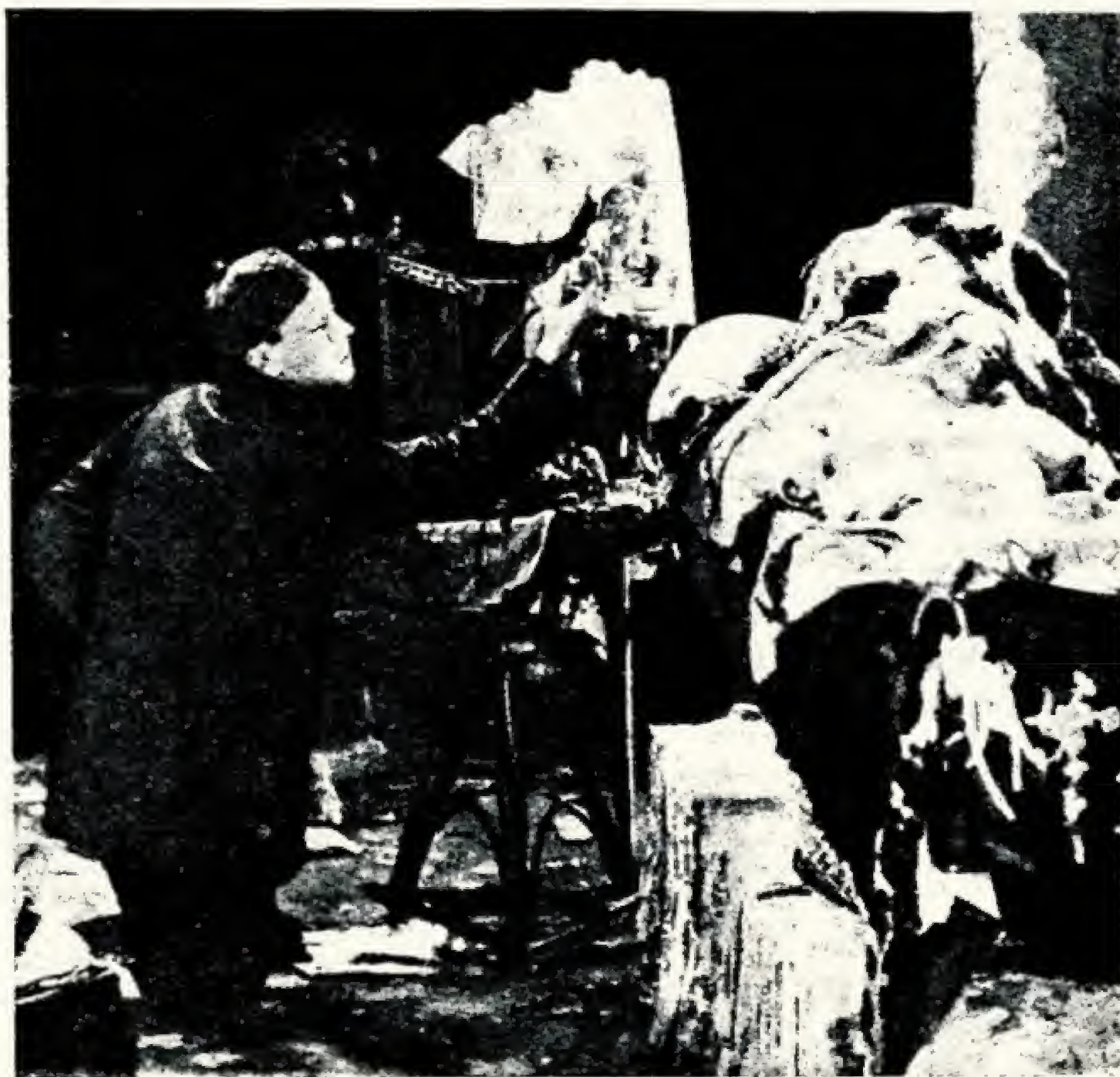
Я певний, що через сто років «інтимна драма» відграватиме в кіно значно більшу роль аніж зараз. І що подібні фільми значно переважатимуть колись грандіозні історичні картини.

Треба гадати, що в ті часи вже вдасться винайти засоби для того, щоб не тільки розширити фільм, але й збільшити проєкційну площу екрану, щоб можна було остаточно відкинути перші плани, збільшена-бо проєкція дасть цілковиту змогу докладно бачити всі тонкості міміки. Ця докладність остається, звичайно, на завжди найважливішим елементом, бо лише обличчя, очі можуть виявляти рухи душі. Наші перші плани, якими ми, розуміючи все це, звичайно користуємось, лише незграбний допоміжний спо-

сіб, так би мовити, компроміс, народжений необхідністю. Правда, я сам винайшов ці перші плани, але протиположно ним, завжди уникав зловживати ними.

В той час, як в наші часи на Бродвею є лише п'ять-шість великих театрів першого екрану, року 2000-го буде їх найменше сорок, таких саме добрих, а може ще кращих. По сел з 1000 мешканців їх буде шість, по маленьких містах з 20.000 мешканців їх буде сто. Року 2024-го режисери будуть вчитися по спеціальних університетах та академіях. Це-ж саме треба гадати і про артистів і про всіх інших людей, що приймають хоч яку творчу участь у кіно-виробництві.

Що-дня мене питає хто-небудь, чи є у мене віра в те, що кольорова фотографія прокладе собі шлях в кіно. Я не маю в тому



Кадр з картини постановки Гриффітса «Зламана лілея»

ніяких сумнівів, але всі способи фарбування, що ми вживаємо їх зараз, цілком хибні. Ми виробляємо в наші часи кольорові фільми обробкою їх після друку, себто кольоруючи готовий фільм, чи вживаючи відповідних кольорових фільтрів під час проєкції. Звичайно подібна картина не може бути гармонійна й правдиво-кольорова. Я не ховаюся, що я сам робив спроби виготовляти подібні картини, але я є останній, що серйозно ставиться до цих спроб. Поки що це все халтурна робота. Є лише один спосіб надати фільмові натуральне офарбовання. Воно стане можливим лише тоді, коли за допомогою певного хемічного складу емульсії, вже під час самого знімання можна буде одержувати кольоровий негатив. Є, звичайно, люди, що вважають це за утопію, але не вірив-же сто років тому назад ніхто, що людина в повітрі буде пересуватись скорше аніж по землі, або, що людський голос можна буде чути за тисячі кілометрів. Чому-ж таки не вірити у справжню (а не потім офарбовану) кольорову фотографію? Я певний, що через сто років стане явним, що на фільму можна зафіксувати колір жіночого ока, морську блакить, чи веселку. Я так само певний, що в ті часи одкинуть абсурдну думку сполучити фільм з голосом. Фільм вже через свою внутрішню природу не може бути сполучений зі словом. Фільм конче повинен залишатися німим. Краще сказати, що фільму пасує лише одна акустично сприймована мова, мова значно виразніша від якого-б то не було слова—це мова музики. Не може бути сумніву, що через сто років найкращі композитори того часу будуть присвячувати свого генія та здібности вишукуванню способів музикальної ілюстрації фільму. Через сто років фільмовий композитор займатиме таке саме почесне місце, як і режисер. Значнішою од їх обох фігурою буде лише сам автор.

Ніде й ніколи ми не хочемо чути поруч з фільмом людський голос. Ніякий голос не може містити в собі стільки виразливості й краси, як музика.



Чотири найбільших кіно-діяча Америки: Дуглас Фербенкс, Мері П'єкфорд, Гр і ф ф і т с, Чарлі Чаплін

Року 2024-го фільмові присвячуватимуться оркестри найрізноманітніших гатунків. Кожний кіно-театр повинен буде мати до своїх послуг різні оркестри, кожен з яких буде пристосований до того чи иншого характеру фільму. Цілком бо різні є музикальні мотиви великого масового фільму і фільму камерного. Які настрої може добре ілюструвати струнний квартет, які знову гитара чи мандоліна. Але й великі симфонічні оркестри наберуть колись більших розмірів, як наші, та опанують кращими засобами музикального впливу, аніж зараз може нам снитись. Надзвичайні можливості росту кіно-музики мало хто собі зараз правильно уявляє.

Мені смішно думати, яку незначну роль відіграє в

нашому житті кіно, хоч і зробило воно за останні роки чималі успіхи. Через сто років всі аероплани й інші засоби повітряного сполучення між Нью-Йорком та Шیکاго, чи там між Сан-Франциско та Йокогамою матимуть свої кіно-театри. Так само розважатимуть своїх пасажирів регулярними кіно-виставами й залізниці того часу, що їх потяги гнатимуть чи не втричі скорше аніж наші. Кожна родина збиратиметься колись глядіти власні свої великі й малі сімейні фільми, які замінять в свій час родинний альбом, що його цілком заступить приватний кіно-архів. Регуляр-



Кадр з картини постановки Гриффітса „Народження нації“

Розвиток і занепад австрійського кіно

Перед війною у Відні існувало кілька невеличких фільмових підприємств, що під час війни, по більшості, стали до послуг військової пропаганди. Лишень в період інфляції¹⁾ австрійська фільмова промисловість почала виявляти тенденції до зростання, і тоді утворилися два значних фільмових концерни, що почали працювати з досить солідним капіталом. До них приєдналося ще багато закордонних фірм, які, завдяки дешевій робочій силі в Австрії, почали знімати картини у Відні та по провінції. У деяких місцях Віденських околиць повстали знімочні ател'є і незабаром біля 4000 людей знайшли собі заробіток у цій молодій промисловості.

Проте, значних наслідків ця промисловість не виявила навіть в часи свого розквіту, що був протягом 1921—1923 року. Так само австрійська фільмова продукція не виходила ані одного великого артиста. Одним з

найбільших досягнень австрійського кіно була зйомка біблійської легенди про Содом і Гомору. Це була якась сумішка класичної казки з сучасною попівською мораллю. Біблійську легенду і католицьку офіційну мораль тут так яскраво перемішано з сучасною кіно-халтурою, що вже майже неможливо відрізнити біблійського Содому від сучасної нічної «установи», і казкового янагола, що кличе до повороту грішних содомитів, від сучасного католицького попа. Як у біблій янагол, так тут піп є втіленням усяких чеснот, моралі і невинності. І як біблія призвела Содом до поганого кінця через небесний огонь, сірку й смолу, так і цей фільм не може скінчитися інакше, аніж знищенням Содому дощок, лаштунків, разом з жанами до танців і нічними притонами. Грішні діти землі одержали остерогу й заблудші вівці повертають до єдиної святої католицької церкви.



БОРОТЬБА ВЕЛЕТНІВ

но провадитимуть кіно-вистави й великі пароплавні лінії, і копії фільмів для цього приносить на пароплав маленькі хуткі аероплани. Нема чого вже й казати про те, що шкільна наука буде переводитись колись мало не цілком за допомогою кіно, цього найкращого способу наочного навчання.

Не може бути сумніву, що через сто років ми забудемо вже про «миготіння». На полотні (що не буде вже напевне квадратним, білим і взагалі полотном, а виглядатиме якось інакше), на цій проєкційній площі майбутнього, люди й речі виглядатимуть зовсім натурально, як у живій дійсності. Пластичність картин, що її ми досі не досягли, здійсниться. В ландшафтах з'явиться глибина й простір. Гірські вершини не виглядатимуть вже накопченими одна на одну.

Наші засоби освітлення будуть остільки досконалі, що від демонстрації фільму не болітимуть вже очі, навпаки, дивитися на фільм очам буде приємно. Зовсім по-инакшому виглядатимуть і наші ател'є. Артисти кіно не будуть більше грати перед світовими машинами, що засліплюють очі і палять артиста немилосердним жаром.

Всі ці технічні дитячі хвороби фільму буде давно забуто. Ми матимемо тоді вже «холодне світло», над

винайденням якого експериментуємо вже зараз. Наші ател'є будуть великі, як цілі міста. Проте, я ніяк не гадаю, що кіно-виробництво буде зосереджено по якихось Голлівудах. Фільми вироблятимуть кожне місто.

Частеньке мене питає публіка, чи не гадаю я, що популярність фільму колись упаде. Таке запитання так само смішне й неадекватне, як запитання, чи не загубить популярності колись театр, музика, малярство. Ні, популярність фільму ніколи не зменшиться, навпаки, вона досягне розмірів, яких ми зараз не можемо навіть передбачати. Так само ростиме якість нашої роботи. Через сто років складання фільмових сценаріїв віддаватимуть свої сили найкращі письменники того часу, сценарії ці дійсно буде складено й переведено картинно. Історики й інші вчені концентруватимуть всю свою робочу енергію й генія на кіно.

Кіно поки-що мала ще дитина, народжена нашим поколінням. Воно ростиме й розвинується колись в такі форми, що нам, бідним, і снили не може. Ми повинні тому поборитись з цією чудесною дитиною як найкраще. з любов'ю та уважністю, щоб, вирости, вона могла оглянутись на своє дитинство без жалю й незадоволення.

Д. Ф. Грэффінг («Colliers Weekly»)

¹⁾ Випуск паперових грошей.

Другий великий фільм австрійської фільмової промисловості так само має сюжет з біблійської теми. Він був названий, за одним англійським романом, «Місяць Ізраїлю». Технічно він був кращий за свого попередника «Содом і Гомора», але й він не вийшов за межі пересічності.

Це були головні здобутки австрійської фільмової промисловості за часів її розквіту. Але як що гадали цими біблійськими темами досягти великих успіхів, то незабаром зазнали розчарування, бо в біблійських справах з побожними американцями не пожартуєш, і австрійський фільм «Місяць Ізраїлю» мусив скоритися своєму конкурентові, американському фільмові, що зветься «Десять заповітів». Обидва фільми однаково халтурні й сенсаційно-сентиментальні, тобто з мистецького боку стоять на рівному ступеню, але американський фільм що до техніки вищий за австрійський.

Поруч з цими двома великими фільмами, австрійська промисловість створила ще низку великих і маленьких пересічних, досить малозначних фільмів, що не довго жили на світі.

Поруч австрійських фірм працювала ще сила німецьких, американських і інших кіно-підприємств, що час від часу використовували для фільмових зйомок австрійські околиці й, особливо, Відень. Разом з красою австрійських краєвидів, до Австрії вабила ще спритних гешефтмахерів невелика заробітня платня.

Таким чином зібралося потроху навкруги фільмової промисловості біля 5000 осіб, що мали собі тут заробіток. Більшість з цих 5000 працювала, розуміється, по ательє за статистів, але поряд з ними висунулося кілька артистів, що перейшли з театрів. Частина їх цілковито порвала з театром, а інші працювали і в театрі і в кіно. Так, наприклад, роман Арцибашева «Санін» було перероблено одночасно і для фільму і театру. Головні ролі цієї картини грала колишня угорська, а потім австрійська артистка Бережі. Взагалі, на сцені грають ті-ж самі особи, що й у фільмових зйомках. І тут ось що сталося: на сцені Санін зазнав досить значного провалу. Але-ж фільм, у Відню принаймні, зміг до певної міри вдержатися, хоча оброблення, режисура й артисти у фільмові були ті самі, що й на сцені. Неможна було не помітити, що фільм цей вийшов далеко вдалішим, аніж сценічна вистава.

Так само, як по багатьох країнах, в Австрії стало помітним явище, що кіно почало відтягати сили від сцени, і багато артистів почали сполучати у своїй діяльності фільм зі сценою.

Але раптом цю справу спіткала криза. Восени 1922 року в Австрії почалась, так звана санація¹⁾.

Ціни на всі продукти швидко досягли рівня цін світового ринку й, навіть, перевищили їх в багато разів. Само собою розуміється, що мусила потроху, хоч і по тяжкій боротьбі—піднятися заробітня платня. Отже, дешевій робочій силі прийшов кінець, і тоді зникли основні фактори, що спричинилися до розквіту фільмової промисловості Австрії. Правда, що говорити за цей розвиток треба дуже й дуже обережно, бо, як уже видно з вищенаведених головних його досягнень, австрійське кіно ніколи не виходило з дитячого віку. Криза прийшла як раз тоді, коли ця промисловість стояла на поворотному пункті і коли вона

повинна була, до певної міри, перемогти дитячі хвороби й показати більш зрілі здобутки.

Розуміється, не тільки подорожчання пробутків та зріст заробітньої платні, що йшов за ним, були причинами, які привели австрійську фільмову промисловість до занепаду. До цього приєднався ще один фактор, що впаав не мевш тяжко на терези. На початку так званої санації, на біржі утворилася переходова кон'юнктура, що викликала в країні неймовірну, величезну жадобу до спекуляції. Хто мав хоч трохи грошей готівкою, той почав спекулювати на акціях та інших цінних паперах. Це, з свого боку, вплинуло на швидкий зріст процентів, що досягли височини, про яку раніш не мріяв найгірший лихвар. Лихва на два проценти що-тижня стала самозрозумілою річчю, і була ще не найгіршою з норм лихви. За такими обставинами кожне промислове підприємство не давало жодних прибутків. Навіщо вкладати гроші до підприємства, коли позичаючи гроші на проценти, можна було за короткий час збільшити капітал вдвічі й втричі? Цей лихварський процент завдав кожній промисловості незмірної шкоди.

Ще й тепер є в Австрії промислові підприємства, які не очунали після ударів з тих «кон'юнктурних» часів. Проте старі, за давніших часів добре зв'язані з промисловістю, підприємства все-ж могли утриматися. Вони зменшили виробництво й обмежилися на тім, щоб скільки можна було працювати на власний капітал. Але інакше було з молодію кіно-промисловістю. Заробітня плата, що раптом підскочила, та лихварський процент призвів молоду австрійську фільмову промисловість до занепаду. Банки почали вибирати капітал, щоб випозичати їх за лихварський процент, а нового капіталу не було де дістати. Звичайно, ця промисловість мала великі можливості на майбутнє, вона-б, може, пережила критичні часи, бо кінець-кінцем оманна кон'юнктура на біржі тривала не більше року, а коли настав крах біржі, то норма проценту впала так-же хутко, як і підскочила.

Але зовсім убила австрійську фільмову промисловість американська конкуренція тому, що австрійський фільм, що до смаку й мистецького напрямку блукав слідом американського, до того йому бракувало ще й необхідних засобів, і він мусив уступити американському кіно. Чи втримався-б австрійський фільм, коли-б ішов новими шляхами й замість біблійських та подібних йому «життєвих» тем, обрав інші,—сказати тяжко. Мабуть і тоді він не втримався-би, бо не зміг-би продаватися по цінах, рівних американським. Але можливо також, що коли-б він кинувся до справжнього народного мистецтва, стояв-би ближче до реального життя мас і брав-би свої сюжети з оточення, що австрійцеві та взагалі європейцю ближче за американське, то міг-би ще скромно існувати. Принаймні він загинув-би з честю. А так він зник безславно, і ніхто ані сльозини не проляв на його могилу. Одна частина фільмових підприємств загинула під час банкруцтва, а інші фірми, як наприклад Саша-фільм, переїхали до Німеччини шукати там підтримки.

Так прийшов кінець австрійському кіно.

Відень

Лео Катц

¹⁾ Оздоровлювання ринку.

К І Ф О

Всенімецька кіно-фото-виставка

Всенімецька кіно-фото-виставка, що 25 вересня відчинилася у Берліні, мала великий успіх: протягом перших десяти днів її відвідало більше як сто тисяч чоловіка.

Виставка яскраво показала не тільки сучасне становище кіно та фото-підприємств Німеччини, але велику увагу віддала їхньому минулому, а також і всій промисловості, що так або інакше обслуговує кіно. Як тільки закінчилася війна, а особливо, коли почався інфляційний період, німецька кіно-промисловість дуже зросла, і ось ця виставка мусила бути демонстрацією її міці та тих шляхів, що вона пройшла їх протягом свого тридцятирічного існування. Тепер кіно вже не одна з найдрібніших галузей народного господарства, як то було колись. Незвичайно швидкий розвиток кінематографії притягнув до себе увагу суспільства й теперішні володарі Німеччини чудово розуміють як господарче, так і агітаційне значіння кіно. У ландтагу не раз точилися дискусії про кіно-політику та ще й тепер різні буржуазні партії борються за свій вплив на кіно-промисловість та цензуру. Не менш жорстоку боротьбу мусить проводити і вся німецька фільмова індустрія, щоб захистити собі зовнішній ринок, захистити себе від неймовірної експансії Сполучених Штатів, що дають тепер 95% світового фільмового виробництва. Не дає спокою німцям і французька кіно-промисловість, що весь час зростає та й зростає.

Коли входив на виставку, то насамперед кидається у вічі павільйон Уфа. Цей величезний кондерн, що дорівнюється до інших кіно-організацій Німеччини так

і ось коли бачиш такі найновіші досягнення кіно-техніки, то неймовірно дивуєшся, порівнюючи їх з тим станом кінематографії, що був, наприклад, у році 1895. А виставка яскраво



Загальний вигляд „КІФО“



Кіно 1895 року на виставці

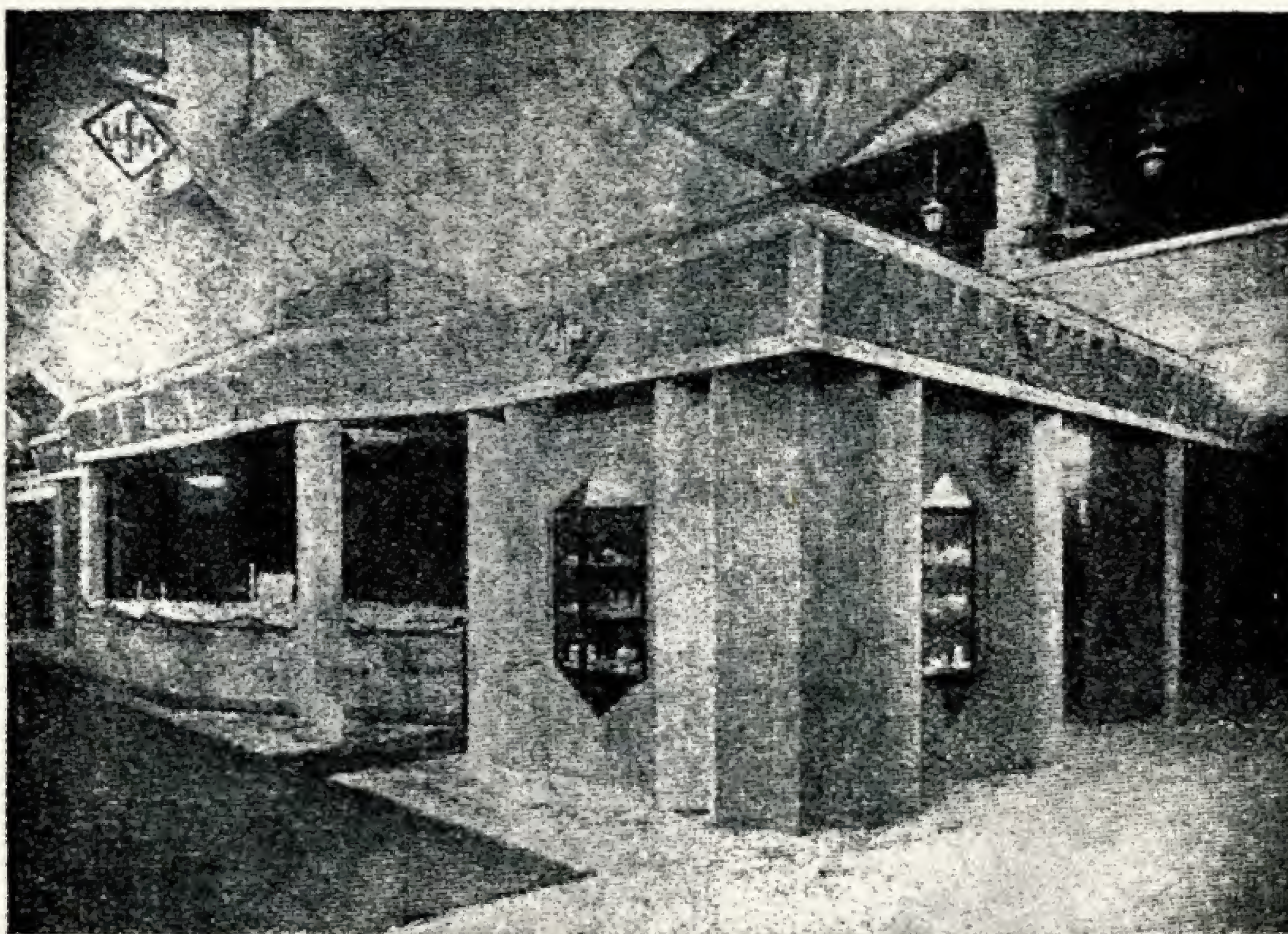
показує різницю. Ось, наприклад, стоїть базарна лотка, убога й злиднена, де містився кінематограф у 1895 році. Тут демонструються й картини тих-таки часів, без написів, бо їх демонструвалося у супроводі цілих лекцій. Рипить старенький ручний орган, миготить ліхтарик у допотопному Люм'єрівському проєкційному апараті, блимають на екрані незугарні, й сценічно, й технічно, картини. Ось такий був кінематограф тридцять років тому. Хто скаже, що шлях пройдено дуже малий? Хто скаже, що кінематографія спинилася, не йде далі, не розвивається?

Виробництво плівки на виставці було представлено найбільшими німецькими фірмами: Агфою, Лігнозою та Гьорцем, що теж почав, як закінчилася війна, виробляти кіно-плівку. Фірми ці найбільші у Європі і мають єдиного конкурента, — Кодак у Америці, та й то Агфа почала захоплювати тепер і американський ринок.

Лампи проєкційних апаратів, прожектори та освітлювачі — їх на виставці безліч. Найцікавіша з них це нова лампа інженера Штейнберга, що не потребує автоматичного регулювання углів, а проте дає рівний та міцний світ впродовж 1½ год. Лампа от через таке спрощення дешевша за інші, портативніша і міцніша.

само, як його, для „Нібелунгів“ збудований, дракон до звичайних ящирок, краще за все характеризує, як зростає тепер кінематографія. Двіста мільйонів марок основного капіталу, величезна прокатна сітка по всій Німеччині, тьмочисленні власні кіно-театри, що Уфа їх має навіть на борту океанських пароплавів, з'ясовують, чому Уфа є володарем, і не тільки коронованим, але і фактичним всієї кіно-промисловості Німеччини. І ось цей диктатор міцною рукою скеровує розвиток німецької кіно-індустрії на ті річища, що вони йому до вподоби. Власне, Уфа зробила й всю цю виставку.

Коли вікривалося виставка, то було продемонстровано, як найновіший винахід, розмовне кіно — „фонокіно“. За допомогою фонокіно було записано промову Штресемана, яку й слухали відвідувачі виставки. Ті зусилля винахідників, починаючи з Едісона, що тривають уже кілька років, нарешті мають успіх: досягнуто цілковитої тотожності рухів на екрані зі звуками. Винахід цей належить „Три Ергон компанії“, а ліцензія для Німеччини на нього купила Уфа (кажуть, ніби такий-же винахід купив для Данії Фебус. Важко встановити чи це два різних патенти, чи може одна з кіно-фірм робить собі рекламу за рахунок другої). Нема чого й казати, що цей цілком вже вдосконалений, винахід буде мати величезний вплив на дальнішу долю кінематографії.



Павільйон Агфа на виставці

Неможливо описати всі експонати виставки, бо як-би почати перераховувати тільки назви фірм, як ото вські Герц і Цейс, Круп-Ернеман і Дейліх, Юпітер-Лохт і т. д., то для цього треба було-б написати цілу книжку. Тепер власне про кіно.

Виставку розбито на кілька відділів: культур-фільм, виробничий фільм, декоративний та архітектурний бік кіно. Роботі режисера Уфа присвятили спеціальний маленький павільйон. Виставлено сценарії Нібелунгів, що протягом 1½ р. роботи став подібним до брудного ганчір'я, помітки режисера Фрица Ланг до малюнків, записок артистів та до сценарія. На маленькому прикладі зі сценою на мосту в „Нібелунгах“ показано усю величезну роботу режисера: сцена ця на екрані триває півтори секунди, але ставили її протягом 7558 годин напруженої роботи архітектів, режисера, акторів та теслярів. Цієї плівки, що знімали її три тижні, використано до фільму лише два метри.

Проте, треба зазначити, що роботу режисера на виставці показано дуже бідно і випадково. Не багато також дають організовані на виставці показові прилюдні зйомки.

Але кіно-декоративна справа показано цілою великою імпозантною виставкою, бо як раз вона є гордістю німецької кінематографії. Коли в Америці кіно походить з роману пригод, і тому звичайно користується для своїх картин з натурального чи побутово-реалістичного антуражу, то німецьке кіно бере свій початок з театру. Відомий режисер Рейнгард мав на нього особливо великий вплив. Найкращий кіно-декоратор Німеччини—Лені,—колишній театральний декоратор. Оце й з'ясовує, чому німці так кохаються у штучній, „художній“ обстановці, улаштуваннях, що дають дійсно театральні ефекти. Картина „Кабінет д-ра Калігари“—найкраща продукція цього стилю. На виставці показано чудові шкідли до цієї картини художника Рейнмана. У нас всі ці художники цілком невідомі, проте всі вони дуже цікаві й їхніми руками, не в меншій мірі, ані-ж зусиллями режисера та акторів зроблено найкращі картини Німеччини. Херт і Рьорих, що поставили „Останнього чоловіка“, Хунке, що зробив „Нібелунгів“ і робить тепер

„Метрополіс“, нову величезну картину, Ньольциг, що поставив „Хроніку Гракхуса“ та „Готем“—всі ці наймення будуть записані до історії кінематографії. Можна сперечатися за той театральний напрям, що його взяла німецька кіно-декоративна справа, проте неможна не визнати, що шкідли всіх цих художників вже тепер доводять розуміння їми завдань кіно, бо художники вишукують для зображення цікаву й виразну форму, влучно розподіляють світло та тіні, одним словом,

вносять у цю галузь кіно свій досвід і свідомий підхід. В Німеччині кіно-архітект та декоратор,—це головний помічник режисера, він дає режисеру змогу перебачати картину аж до найменших дрібниць. Такий декоратор дає часто біля 200—300 шкідлів та біля 10-ти маленьких моделей найважливіших сцен.

Кіно-плакат також посідає належне йому місце на виставці. На жаль, ці різноманітні засоби реклами, що їх вживають фірми, на виставці показані дуже погано.

На одному з плакатів вміщено дуже цікаву помітку цензури. На плакаті замальовано два чоловіки, що борються. Один з них тримає ніж у руці. І от цензура дозволяє друкувати плакат, як що звідти буде викинуто ножа.

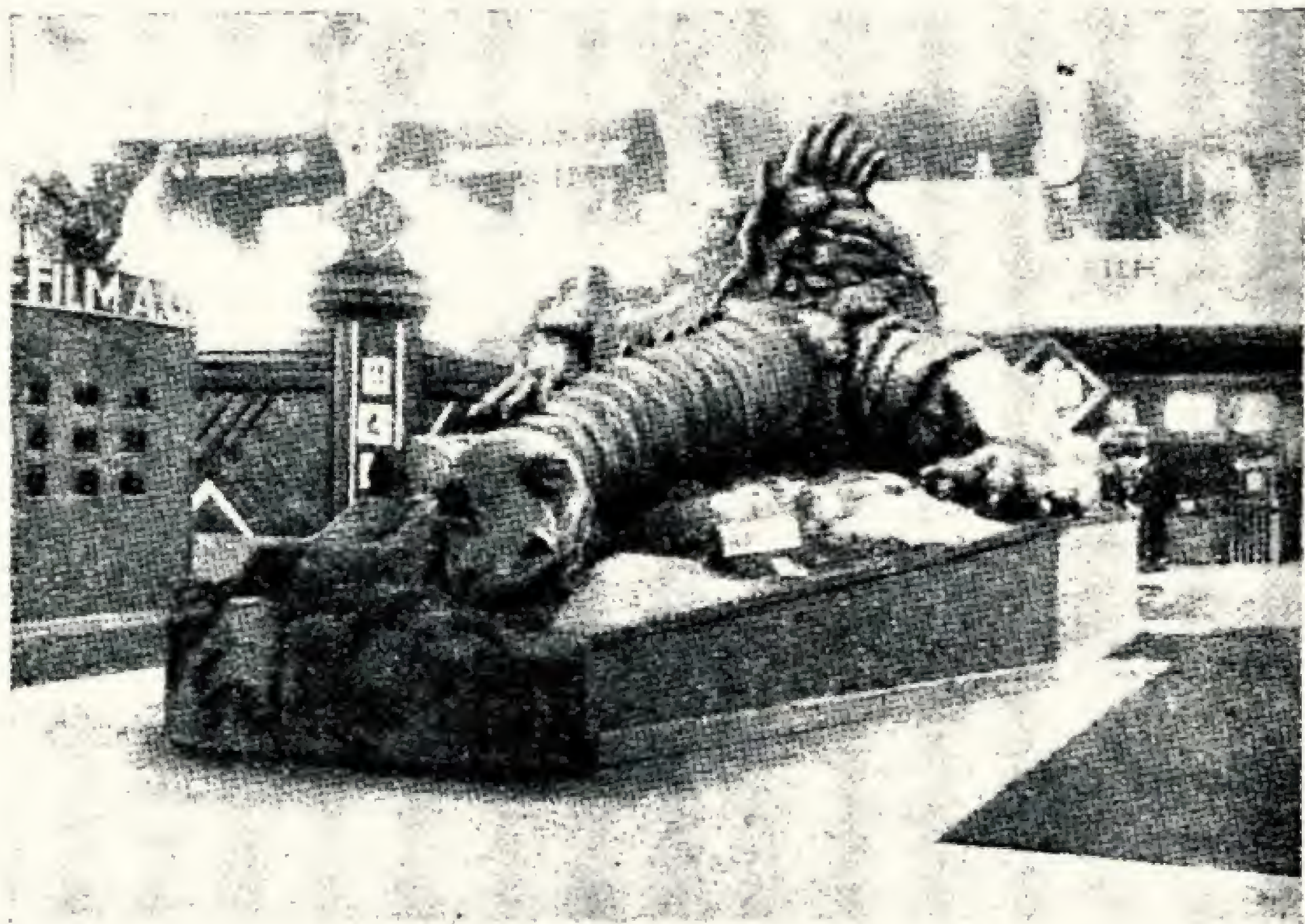
Культур-фільм має на виставці також почесне місце (кількістю метрів його виробництво тільки в два рази менше за фільми для розваги).

Досить уваги віддано також виробничому фільмові, що його готують кілька дрібних фільмів і що широко розвинутий в Німеччині для завдань пропаганди та реклами, а також для вивчення процесів роботи та інших технічних потреб.

Від безсюжетних, безмістовних перших картин 95-х років до сучасних фільмів, від дерев'яної ятки до велетенських театрів на дві-три тисячі чоловіка, від перших дослідів Едісона до сучасної складної кіно-техніки,—ось який цей шлях. Виставка дає можливість зазирнути і в недалеке майбутнє. Ми бачимо перші кроки розмовного кіно, кольорової фотографії то-що КІФО було урочисто закрито четвертого жовтня.

Берлін

А. Басарес



Славетний дракон з „Нібелунгів“ на виставці

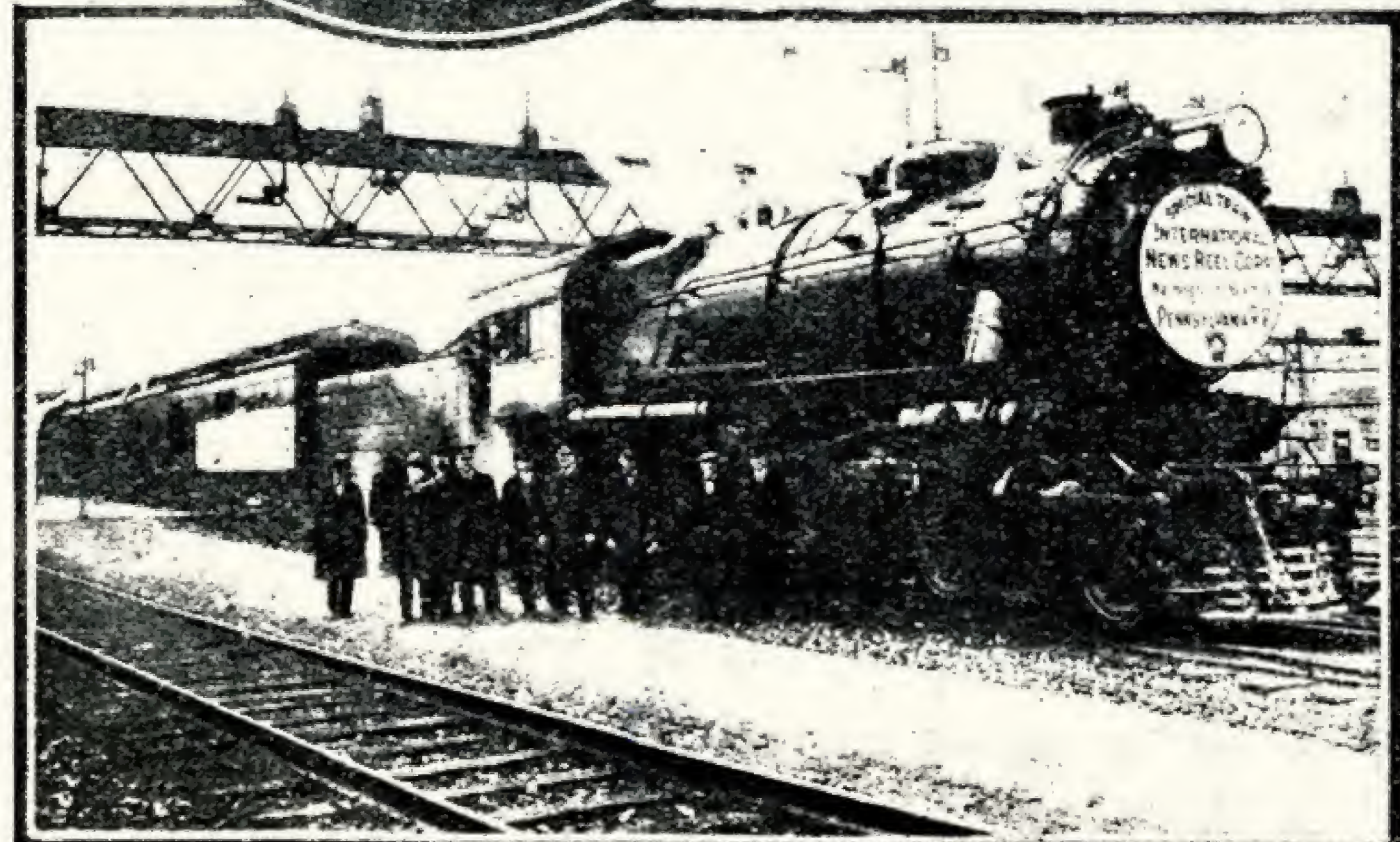
Американська кіно-газета

Немає жодного сумніву, що газети-фільми в Америці мають величезний вплив на суспільство. Отакі газети є чудовим знаряддям, щоб одповісно „обробляти“ голови американської юрби. Це кіно-підприємці добре знають і старанно використовують, не жалкуючи ані сил, ані грошей.

Аж чотири фірми існують в Америці, що мають за мету готувати кіно-газети, кіно-хроніку,—це американська філія Пате, „International“, „Fox“ та „Kinograms“. Ці фірми, зовсім подібно до звичайних, друкованих газет, регулярно видають кіно-газети раз, або й два рази на тиждень, що демонструються по найдавших кутках країни.

Кожне видавництво намагається випередити суперника. І от вони досягають, наприклад, таких рекордів шуктості: картину, де було зафільмовано обрання Куліджа на президента Америки, демонструвалося по кіно-театрах тим-же вечором.

Кіно-фірма „International“ упрядила спеціальний потяг з лабораторіями й всіма потрібними приладами для фотографування. Потяг виїхав на місце виборів до Вашингтону, знимки було приставлено на нього через кілька хвилин, а коли потяг повертався до Нью-Йорку, то під час цього було вже проявлено негативи й віддруковано кілька позитивів фільму, так що ввечері його вже можна було демонструвати.



Вгорі: оператор фотографує вибух вулкану Етни; унизу: потяг кіно-фірми „Інтернаціонал“



Оператори чекають на вихід Куліджа

Хроніка закордонного кіно

„Дах всесвіту“

Цими днями в Берліні демонструвалося новий фільм, що має подорож англійської експедиції на «дах всесвіту», гору Еверест у Гімалаях. Цю експедицію влаштувало Лондонське географічне товариство для наукових завдань, бо ще й досі людям не пощастило гаразд довідатися про всі таємниці „Вампиру Світу“, як то звуть Еверест тибетці. Еверест має заввишки 8.400 метрів. Експедиція-ж досягла лише 8.200 метрів, себ-то не дійшла до шпилью 200 метрів.

Фільм оцей—дитина капітана Ноеля, ватажка експедиції. Не зважаючи на неймовірні труднощі, пощастило йому зробити картину на прочуд. Оператори мали висконанені апарати, що дали телескопічні знімки такої якості, якої досі ніхто не міг досягнути. Навіть людина, що мало знається в кінематографії, бачучи цю картину, розуміє, які величезні труднощі тут переможено.

Експедиція зафільмувала всю свою подорож через гірські країни Індії до Тибетського узгір'я на височині 4500—5000 метрів. З найбруднішого в світі тибетського міста Фари Дзонг експедиція починає спроби видертися на Еверест.

Осягнувши височини на 8000 метрів, експедиція спинилася, її на екрані, приваляючись картину, ясно видно, як після багатьох марних зусиль просунутися далі, лише два сміливці вирішують іти вперед. Ось вони поволі йдуть, лізуть по скелях все вище й вище, і нарешті зовсім зникають з очей, щоб ніколи вже більш не повернутися. Дві людини згинувло в безоднях і прирвах Евересту.

Таку героїчну подорож зафільмовано. Безумовно, це одна з найвеличніших і найкращих картин, оця картина герцю людини з природою.



Жінки з Тибету

„Живі душі“ американського кіно

Часом аж лякається глядач, дивлячись на ті, дійсно ризиковані трюки, що їх пророблюють на екрані різні «кіно-зорі» для розваги публіки. Правда, де-які глядачі, впевнені в своєму знанні кінематографії, бачучи отаке, лише глузливо, посміхаються: нас, мовляв, не обдурить! Шахрайство те все, а не трюки!...

Проте, глядачі ці, часом, дуже й дуже помиляються. Хіба мало кіно-акторів наклали життям, повзаючи по скелях, стрибаючи з будинків, ходючи по ливах, щоб дати через це «шановній публіці» хвилину остроу і пікантної розваги?

Але не кожен закордонний кіно-актор так тобі й полізе на скелі. Він, що має, скажемо, 4.000 доларів на тиждень заробітку, не погоджується ризикувати своїм, дійсно «коштовним» життям. Різні трюки проробляє за нього його «двійник»: людина, дуже до такої «кіно-зорі» подібна, однакового зросту, однакового

складу тіла то-що. Має собі «двійника» й славетна Мері Пікфорд. На малюнку, що його тут наведено, зфотографовано Мері та тую дівчину, що замінює її під час пророблення небезпечних для життя сцен.

За мізерну суму грошей купила Мері собі «живу душу», що ризикує життям для більшої слави «хазяйчиної».

Американські кіно-підприємства вирішили надалі не давати жадних з'ясовань, як робиться їхні кіно-трюки, а також не дозволяти фотографувати процес пророблення кіно-трюків. Причина цього—зайвий скептицизм глядачів до всякого трюка. У всіх, навіть найсумнініших і найризикованіших трюках, глядач убачає «шахрайство» кіно-об'єктива. До американських кіно-ательє не дозволено входити людям, що не мають відношення до постановки.

Не зважаючи на те, що кількість англійських кіно-підприємств збільшилася до 20 (замість 9, що були до війни). Англія все-ж не може задовольнити власною продукцією потреби країни. Власні картини становлять лише 10% всієї кількості фільмів, а останні 90%—це, майже виключно, американські картини.

Німецькі кіно-товариства почали посылати дуже багато експедицій до різ-

них країн. Щойно повернулася експедиція з острова Суматри, де знімалося картину «Країна 1000 радощів», що має життя тубільців цього острова. Будемо надіятися, що цю картину не буде дуже запаскуджено міщанською ідеологією німецьких кіно-діячів, і що вона буде цікавою й для нашого екрану.

Керівник одного великого американського кіно-товариства схотів поставити картину за «Різдвяними казками» Дікенса, але в нього не було дозволу автора. Не довго думаючи, він телеграфує «містеру Дікенсу, Лондон», прохаючи його дати цей дозвіл. Лондонська почта, прочитавши зміст телеграми, зрозуміла, кого мав на увазі американець і відповіла: «особливого дозволу з того світу від Дікенса для фільмування його казок не треба».

Дуже погане становище іспанської кінематографії. Вона тільки що народилася, і, за діагнозом знавців, відразу захворіла на анемію й на рахит. Немає в неї ані добрих операторів, ані режисерів, а ні технічного устаткування. Тому, що немає знайомих з технікою кіно сценаристів, іспанці роблять спроби інсценувати романи своїх авторів, зовсім їх не перероблюючи, що, звичайно, спричиняє дуже сумні наслідки. Іспанія має доки ще лише 3—4 більш менш гарних картини.



ПАРАС ШЕВЧЕНКО

ЙОГО ДОБА І ТВОРЧІСТЬ



ВЕЛИКИЙ
ХУДОЖНИК
ІСТОРИЧ-
НИЙ ФІЛЬМ
НА 2 СЕРІЇ
1925

ВИРОБНИЦЬ
МВО

ВУФКУ.

Техніка КІНО

До питання про організацію виробництва в ССРР проєкційної кіноапаратури

У дев'ятому числі «Кино-журнала А. Р. К.» було вміщено статтю В. Г., що звалася «Наша фото-кіно промисловість, стан і можливості виробництва апаратури й сировини в ССРР (за матеріалами комісії ВРНГ)». На жаль, нам не відомі ці матеріали, а тому й не знаємо, чи використав автор лише те з матеріалів, що йому було треба, уникнувши того, що на його думку здавалося не важливим. Адже, чим, наприклад, пояснити те, що автор, обмірковуючи питання про організацію на заводі «Гоз» у Ленінграді виробництва кіно-апаратів вперше у 18 році (невдало), вдруге у 24 році, ані слова не сказав (навмисне чи незнаючи) про те, що ВУФКУ на Україні ще в 23—24 операційному році організувало у своїй Одеській та Харківській кустарній майстерні виробництво проєкційних кіно-комплектів. До початку операційного 25-26 р. було виготовлено 169 кіно-комплектів, частина яких вже працює по професійних і селянських кіно-установах. Ці майстерні виробляють апарат точного зразку «Пате № 2 зміцнений». Як кажуть авторитетні в цій справі особи, ці кіно-комплекти лише в деякій мірі (мабуть, лише з боку краси обробки її) різняться від оригіналу. Собівартість цих комплектів не дорожча за 550 карб. На біжучий операційний рік ВУФКУ, не

маючи досить коштів, не мало змоги поширити свої кустарні майстерні, але, не зважаючи на це, все таки вже почало реалізувати завдання на 320 комплектів, значно дешевших за апарати першого виробництва.

Автор вищезазначеної статті міг і не знати всіх цих подробиць, але вже самий факт організації в невеликих кустарних майстернях виробу апаратів по такій невеликій ціні, остільки важливий, що комісія, яка вважає, ніби вона вивчила це питання у всесоюзному масштабі (ця комісія не ВРНГ РСФРР, а ВРНГ СРСР), і автор, що користувався матеріалами комісії, не могли, вивчаючи питання, не зважати на цей факт, не одзначити його. Дивуєшся лише з тієї легковажності, з якою вивчалася це питання й тими неправильними висновками, що були зроблені.

Обмірковуючи справу далі, автор висловлюється так: «коли встановити пересічну ціну апарата (мабуть не одного апарата, а кіно-комплекта. Я. М.), з оптикою в 1200 кр., тоді... і т. д.» Звідки така ціна, які дані й калькуляцію мала комісія чи автор, коли визначав таку ціну? Ми цілком свідомо стверджуємо, що як уміючи робити, та ще й працювати на кращих заводах, то комплект коштуватиме не дорожче за 450—500 к., у всякому разі не дорожче за ті апарати, що їх



«Фабрикантові пригоди» — В турецькій тюрмі

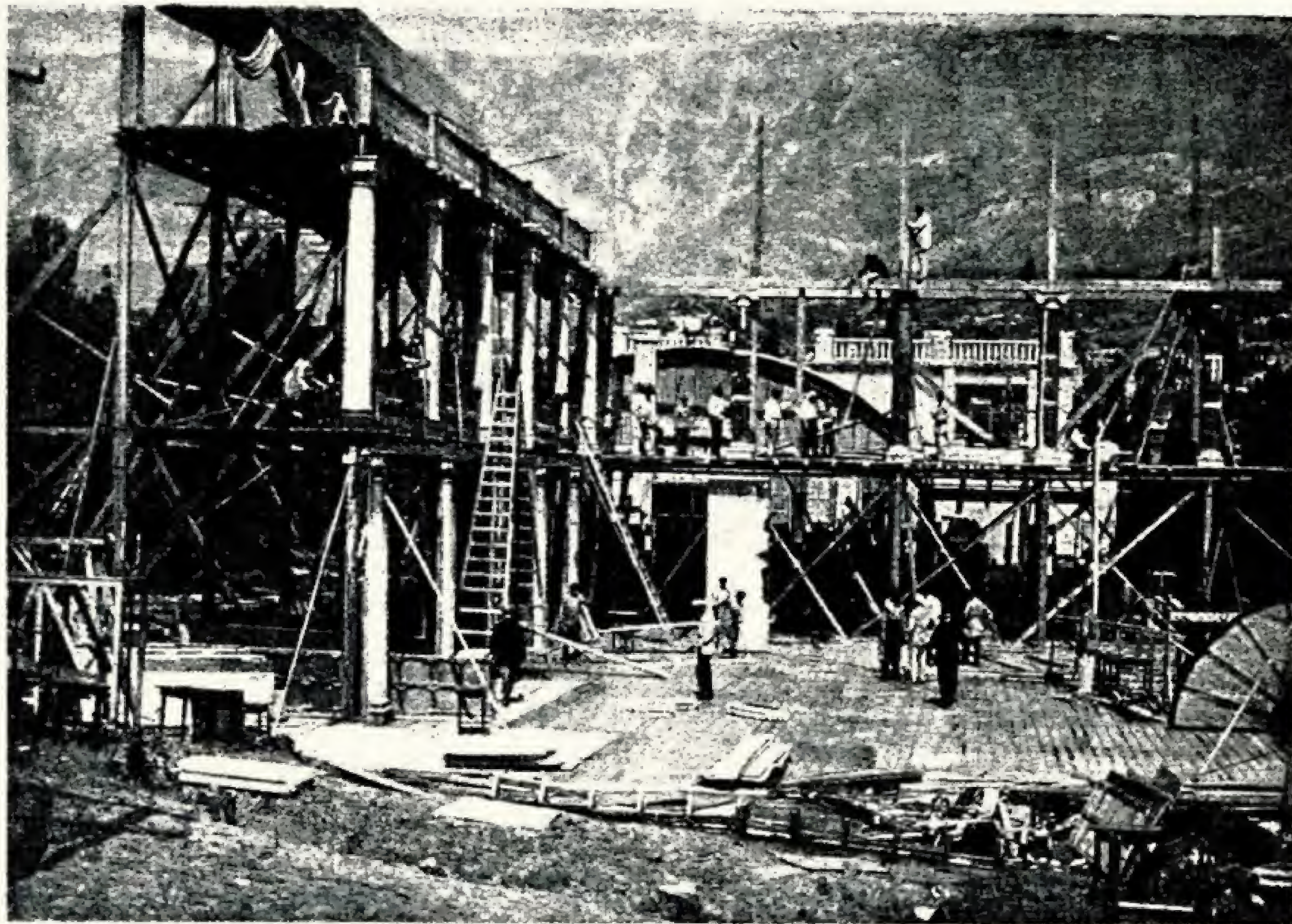
ВУФКУ виробляє в кустарних майстернях. Отже, знову дивуєшся з легковажності, з якою вивчалось питання.

Ми не говоритимемо в своїй статті, що не є ані полемічною, ані дискусійною, що має завданням лише констатувати легковажність у підході до вивчення досить важливого питання, про ті місця в статті, де наведено статистичні данні що до кількості у цілому Союзі стаціонарних кіно-установ. Наведено цифру 5000. Невже так? Нам здається, що шановні товариші, наводячи таку «статистику», мали дуже мало до цього підстав. Ми гадаємо, що ця цифра не відповідає дійсності.

Далі. Автор статті каже, що за кордоном апаратів типу «Пате № 2 зміцнен». вже не роблять тому, що вони за-старі й недосконалі. Як каже автор, на закордонному ринкові з'явилися більш удосконалені американські й німецькі апарати. Висновок з цього: не можна брати за зразок цю модель, але треба дістати иншу. Ми тому говоримо про це, що, як і в старі часи, так само і зараз у цілому Союзі працюють на всі 100% на апаратах моделі «Пате № 2 зміцн.» Що-ж до закордону, то, гадаємо, тут автор має деяку рацію, але ось лише яку. Як що німецький власник театрів, або кіно-механік воліє апаратів німецької марки, то тут відіграють ролю не переваги якості, а політичні умови, бо німці прагнуть до того, щоби зовсім усунути французький крам з свого ринку. Найкраща німецька марка—Крупп-Ернеман. Лише її апарати можна рівняти з якості до моделі Пате № 2 зміцн., але вони теж далеко гірші за Пате; що-ж до інших марок, то тут і казати нічого, бо їх навіть і за кордоном не помітно.

Американські апарати? З них відомі лише апарати марки «Симплекс», що їх годі рівняти до апаратів «Пате № 2 зміцн.», а також і до апаратів «Крупп-Ернеман».

Якою-ж моделлю чи типом апарату закордоном замінено за-старий «Пате № 2 зміцнений»? Про це автор нічого не каже. Ми гадаємо, що це, в усякому разі, дійсності не відповідає, бо коли й є там спроби виявити новий зразок апарату, що був-би кращий за



„Боротьба велетнів“ Будують декорації біржі

«Пате № 2 зміцнен.», то це лише поодинокі випадки, які поки що не дали реальних наслідків.

Ми вважаємо, що нашій кіно-промисловості, виробляючи кіно-комплект, треба взяти за зразок апарат найпростіший з конструкції і найтривкіший, а це, безумовно, є модель «Бр. Пате № 2».

У революційні часи, коли ми були блоковані й одрізані од заходу, коли довозу зза-кордону зовсім не було, нашому кіно-механікові довелося працювати й знайомитися зо всіма апаратами, які опинилися у Росії лише як зразки. Серед них були й німецькі, й французькі, й італійські, й американські, але все таки загальна думка наших механіків така, що серед усіх систем кіно-проекційної апаратури зараз немає кращої за модель «Пате № 2 зміцнен».

Щоби підтвердити нашу думку, ми посилаємося також і на те, що цілком авторитетна експедиція Всеукраїнського Фото-Кіно Управління, яка була за кордоном 3 місяці (Берлін і Париж) і ознайомила там із цим питанням, придбала для потреб кінофікації села 600 проекційних комплектів типу «Бр. Пате № 2 зміцнен». Ця експедиція, після довгого обмірковування, визнала цей тип за найпридатніший спосеред усіх існуючих зараз закордоном моделей тому, що його найбільш просто збудовано, тому, що він найвитриваліший і найдешевший.

Отже, немає чого доки-що бити на гвалт і репетувати про цілковиту непридатність і застарілість тієї проекційної кіно-апаратури, яку зараз маємо. Автор добре гвалтує, але, проте, не може вказати чогось иншого, що могло-б замінити «Пате № 2». На жаль, і закордоном кращого апарата ми не бачимо.

Чому-ж тоді знімати такий, цілком безпідставний галас на сторінках досить солідного кінематографічного журналу, що ним є «Кіно-журнал А.Р.К.», запитуємо ми отого В. Г., що написав свою «ґрунтовну й вичерпуючу» статтю. Та й взагалі дивно, що редакція вміщує статті, такі серйозні на вигляд, але досить порожненькі на зміст.

Нічого конкретного в статті не дано. І на решті, не можна-ж писати про виробництво в СРСР проекційної кіно-апаратури, забуваючи про виробництво України.



„Боротьба велетнів“—Сцена на біржі. Ось як виглядають готові декорації.

Я. Мазо

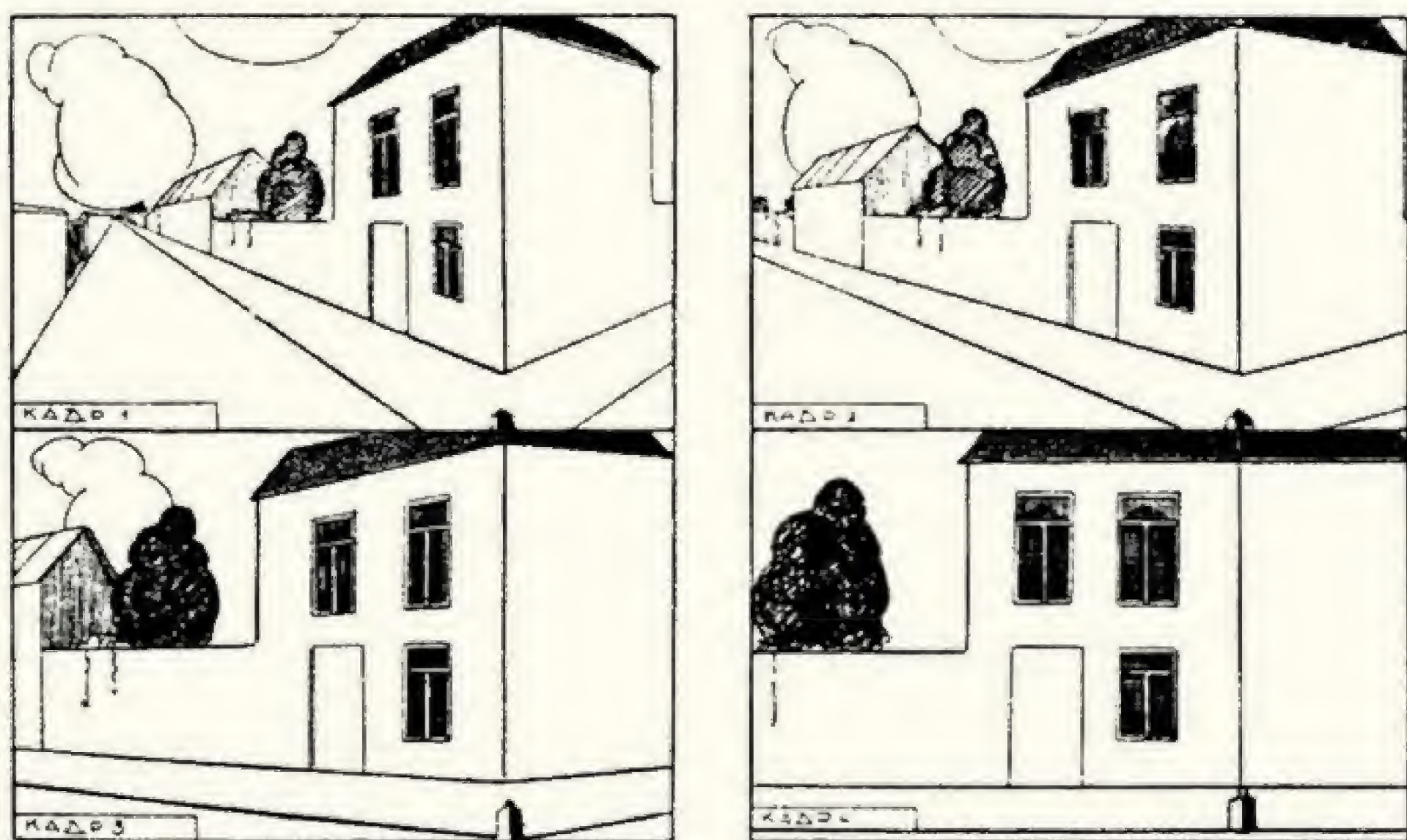
Робота над фільмом

(Продовження)

Фокусна відстань

В попередніх розділах ми уже говорили про фокусну відстань об'єктиву, але ось тут наводимо ще трохи даних про цю, чи не найважливішу галузь знімання.

Як що з того самого місця знімання знімати якийсь об'єкт, але вживаючи об'єктивів різних фокусних відстаней, то, як ми вже писали, результати знімання будуть не аби як різнитися між собою. Ось наприклад, чотири кадри, зняті різнофокусними об'єктивами:



Кадр перший знято об'єктивом о 30 мм., кадр № 2 50 мм., № 3—105 мм., № 4—210 мм.

Треба звернути увагу на перспективні зміни в кадрах: як що зменшується фокус, то кут зору (глибина) збільшується, плескатість малюнка зменшується, задній план більш віддаляється від переднього.

Як що вживати різнофокусних об'єктивів, то тоді можна знімати й загальні плани й окремі деталі (першим планом) з того самого місця, не переставляючи знімального апарата.

Плівка

Відбиток від об'єктиву падає на світочутливу плівку, що фіксує цей відбиток.

Плівка,—це вузенька довга целулойдова стрічка, вкрита бром-срібною желатиновою емульсією, яка має обіруч дірочки (перфорація) для того, щоби пересувати плівку під час знімання, друку й проєкції.

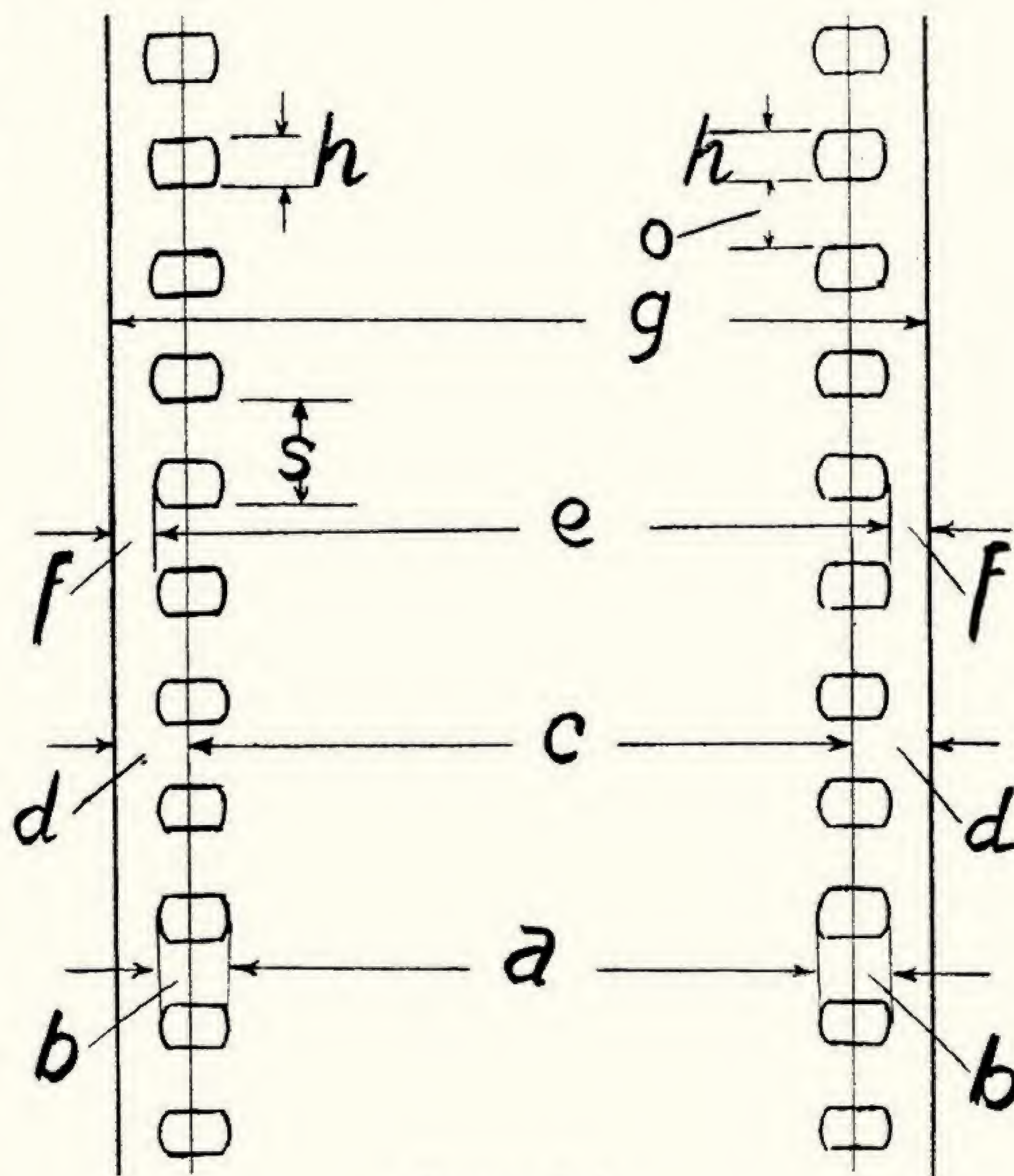
Розміри, за якими готують плівку, встановлено для всього світу одноматні, себ-то вироблено для кіноплівки міжнародний стандарт.

Ось, з нижчеподаної таблиці, видно норми виготовлення позитивної плівки, що їх вироблено американською асоціацією кіно-робітників і що їх вживано тепер скрізь (див. малюнок № 1).

Літера «д» означає розмір всієї плівки, що становить 34,9250 міліметра, літера «а»—розмір плівки від одної перфорації до другої становить 25,3746 міліметра, літера «в»—розмір кожної перфорації завширшки—2,7940 мм., літера «h»—розмір кожної перфорації заввишки—1,8542 мм., літера «о»—відстань перфорації від одної до другої—2,8956 мм., літера «f»—відстань від кінця перфорації до кінця плівки—1,9812 мм. Інші означення розмірів плівки менш важливі і тому ми їх тут не наводимо.

Світочутливий шар плівки зроблено зі спорошеного, розчиненого у желатині чутливого срібла, що може змінюватися на світло.

Плівки ці дуже чутливі до усяких процесів, отже виготовляючи їх, а так само зберігаючи, знімаючи й виявляючи їх, треба додержувати найбільшої обережності.



Малюнок № 1

Плівка, що вихдить з фабрики, вважається за свіжу (не вуляється у виявителю в нормальних умовах,— не вохко й не жарко) протягом 1—2 років, хоч ніколи можна працювати на плівках більшої давности. Чутливість спорошеного бромистого срібла різна. Плівки різних фабрик і марок також мають різну чутливість.

На плівку впливає світло, викликаючи хемічні зміни, що в дальшій обробці дають малюнок чорним і білим.

Колірова гама не фіксується плівкою, але окремі кольори відбиваються в певній градації, тоб-то більш, або менш ясно.

Сприймання коліра оком різниться від сприймання колірів плівкою, особливо це помітно що до жовтого й блакитного колірів: блакитний сприймається оком темніше за жовтий, плівка-ж сприймає блакитний як світліший, отже, коли треба мати безперечно правильну градацію передачі колірів—вживають ортохроматичної плівки.

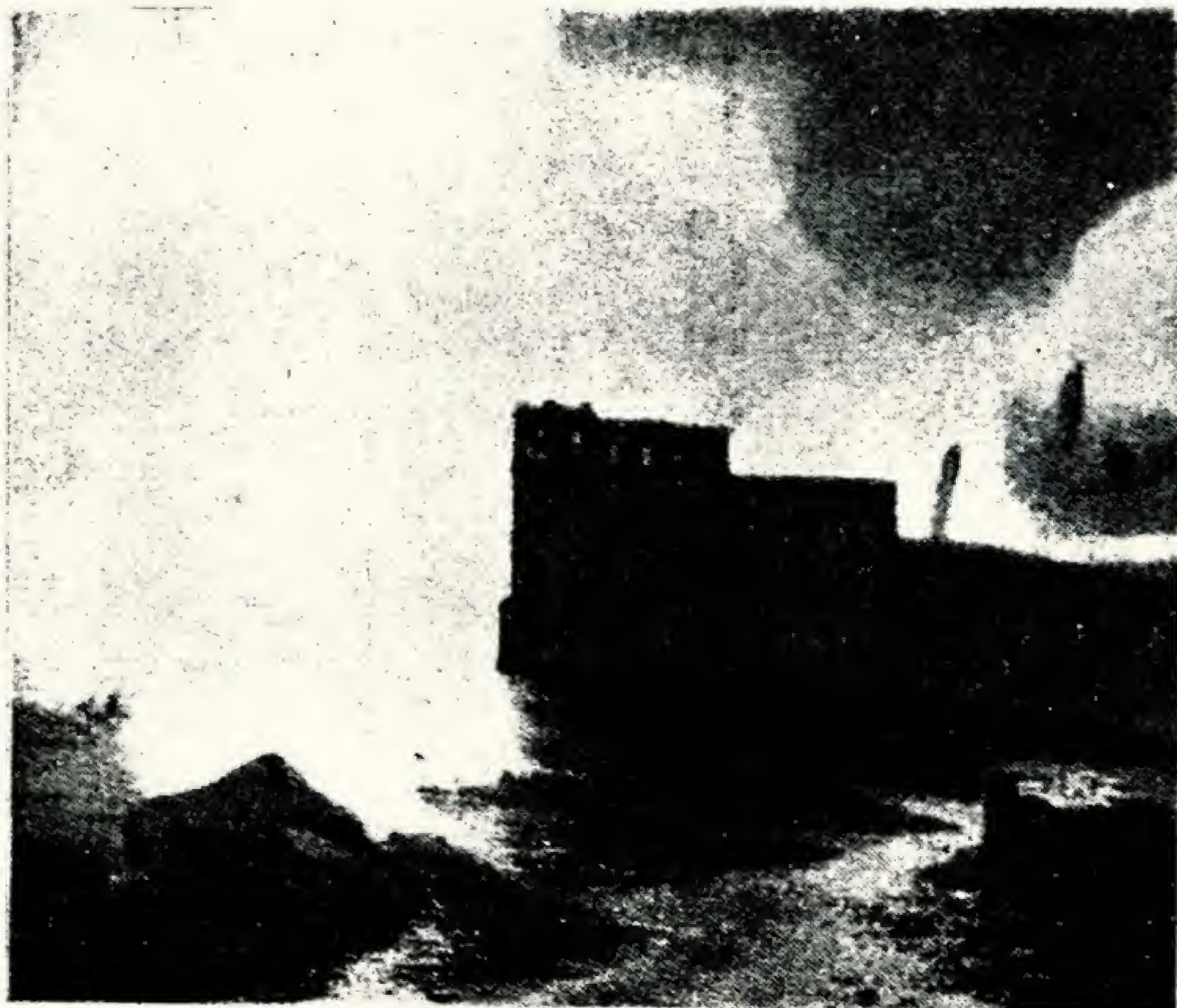
Ортохроматична плівка

Звичайна плівка чутливіша до синього, фіолетового, ультрафіолетового проміння; червоне-ж, зелене й жовте проміння не так впливає на плівку, а тому й малюнки бувають неправильно освітлені. Така неправильна передача особливо помітна, коли знімається колірні речі. Далечінь блакитного коліру зникає на плівці, роблячись зовсім світлою. Осіннє жовте листя, ясно-золоте волосся виходять чорними, блакитні

очі—надто світлими. Отже знімаючи такі речі, ліпше вживати ортохроматичної плівки, що чутлива до жовтого й зеленого проміння.

Знімки на ортохроматичній плівці передають співвідношення кольорів значно краще, але все-ж таки на неї більш впливає синій колір.

Щоби передача кольорів була зовсім правильна, треба, знімаючи, вживати жовтого світофільтру.



Пейзаж, знятий на звичайній плівці



Той самий пейзаж, знятий на ортохроматичній плівці

Світофільтри, уживані в кіно,—це дзеркальне шкельце в оправі й ошліфоване. Такі фільтри виробляють найкращі закордонні фабрики.

Знімаючи, цю плівку становлять перед об'єктивом відповідними засобами (нарізка, зажим).

Світофільтри різняться ще до інтензивності офарблення; офарблення зменшує світосилу об'єктива в 2—5 разів. Дуже темні світофільтри треба вживати, знімаючи снігові гори, хмари.

Знімаючи світофільтром доводиться збільшувати

діяфграму в кілька разів, при чому треба зважати на світочутливість плівки при данному світофільтрі.

Все-ж таки й ортохроматична плівка не чутлива до червоного кольору, а почасти й зеленого. Отже, коли передача цих кольорів необхідна—треба вживати тоді панхроматичної плівки, що чутлива й до червоного проміння. От чому обробку (виявлення й фіксування) цієї плівки треба провадити в цілковитій пітьмі. Панхроматичної плівки вживається виключно в наукових роботах, отже ми на ній не спиняємося.

Транспортні механізми

Щоб об'єктив зафіксував на плівці відбиток, треба де-якого часу, а для цього, знімаючи, треба для кожного разу окремо спиняти плівку.

Рух на екрані,—це послідовне зміщення поодиноких малюнків завскоршки, приблизно, 20 знімків у секунду. Тому й проєкційний і знімальний апарати мусять завши мати механізм, що уривчасто пересував-би фільм, затримуючись на кожному малюнку окремо.

Тепер таких транспортних механізмів є кілька систем, при чім дві з них: «Мальтійський хрест» і «вилка» (Грайфель) найбільш розповсюджені. «Мальтійський хрест» уживають у проєкційних апаратах, «вилку»—в знімальних.

Пересовуючи плівку, механізм зубцями затримує плівку й подальшим рухом пересовує плівку що-разу саме на розмір одного малюнка.

Щоби пересунена плівка спинялася на місці, вона рухається, придалена або спруговою рямкою або спруговими санчатами.

В останній час конструктори намагаються замінити в знімальних апаратах спругову рямку на «контрольний механізм», тоб-то зовсім усунути оце придавлення плівки спруговою рямкою, бо воно не забезпечує правильного пересування що-разу на той самий розмір. Такі контрольні механізми затримують плівку шпичками, що входять в перфораційні дірки плівки, що-разу після її пересування. Тепер є кілька таких механізмів, два з них, патентовані американською фірмою Гіль-Гоуен, вживається в знімальних апаратах «Стандарт» і «Хронікальний», і один французької фірми «Дебрі», вживається в знімальних апаратах «D. V.».

Обтюратор

Малюнок, що його робить об'єктив, можна зафіксувати на плівці в ту мить, коли плівка стоїть нерухомо, бо нікше відбиток буде розмазаний.

Щоби такого не було, плівку треба накрити (затулити від проміння, що йде од об'єктива) в момент її пересування й відкрити на де-який час, коли вона стоїть нерухомо. Приладдя, що закриває й відкриває плівку, звється обтюратором; це металовий диск з секторіальним вирізом, що обертається між об'єктивом і плівкою.

В момент, коли плівка стоїть—світло з об'єктива падає на плівку, бо саме тоді диск цей стоїть між плівкою й об'єктивом своїм вирізом, у дальшу-ж мить пересування плівки диск, обертаючись, затуляє цей шлях своєю непрозорою металовою частиною. Розмір сектора в обтюраторі може мінятися й залежно від цього мінятиметься експозиція.

О. Калюжний

(Продовження буде далі)

Новини кіно-техніки

„Таємниці“ кіно

Дуже мало, певно, людей, які, навіть, що-дня відвідують храм оцього «великого німого», знають про всі способи й заходи, винаходи й вигадки отих творців кіно-мистецтва, що їхні вироби по всіх містах, а то й селах світу, що-дня демонструються перед зацікавленими очима глядача.

Більшість з відвідувачів кінотеатрів широкі вірять, що картину, яка відбувається під час грози, було знято дійсно так під час справжньої грози, або-ж глядачі такі глибоко переживають драму героїв фільму серед глибоких наметів снігу в широкій безмежній стелі. Не дуже приємно розчаровувати глядачів, але істина вимагає сказати, що це не так. Всі такі, подібні до вищезгаданих, явища природи «готуються» на кіно-фабриці за допомогою дотепних комбінацій різних технічних чи хемічних засобів.

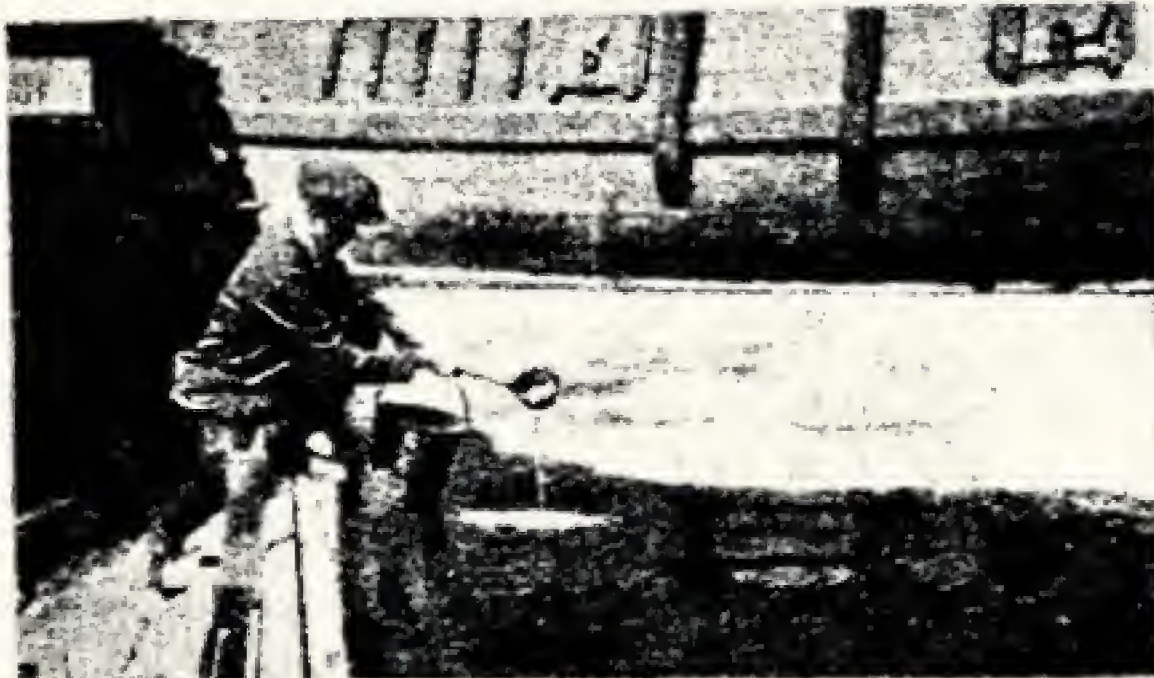
Ось як (мал. 1) готується на кіно-фабриці зашехля кригою вода. Розтоплений на вогні стеарин ллється на воду, там він цілком холодне, вкриваючи ніби й справжньою кригою водну просторину.

Сніжну хугу роблять також не менш прозаїчно. Звичайний робітник кіно-фабрики розпорошує

в повітря звичайною-ж такі лопатою мішанину з земляноз магнезії та тирси з білого мармуру (мал. 2). Ефект у того буває на прочуд. Але ось глядач бачить на екрані, що хуга вже вшухля, а степ, будівлі й дерева навкруг засипано грубим шаром снігу. Але не знає глядач, як напдацювався робітник якийсь з кіно-фабрики, розкидаючи по деревах і по будівлях тирсу із земляної магнезії (мал. 3). Не багато було для цього коштів витрачено, не багато зусиль прикладено, а проте зимовий пейзаж у всій красі своїй розлягся перед очима захопленого глядача.

Що до блискавки, то робити її вже зовсім не важко. На малюнкові четвертому знято такого «Зевса», що ще гро сипле з свого притація «найсправжнісенькі» блискавки. І хіба ходить глядачеві за те, що кіно-фабрика потім оплачує ці блискавки свої за рахунками міської електро-станції?

Ось трохи про нехитрі, але дуже дотепні, часом, «таємниці» кіно.

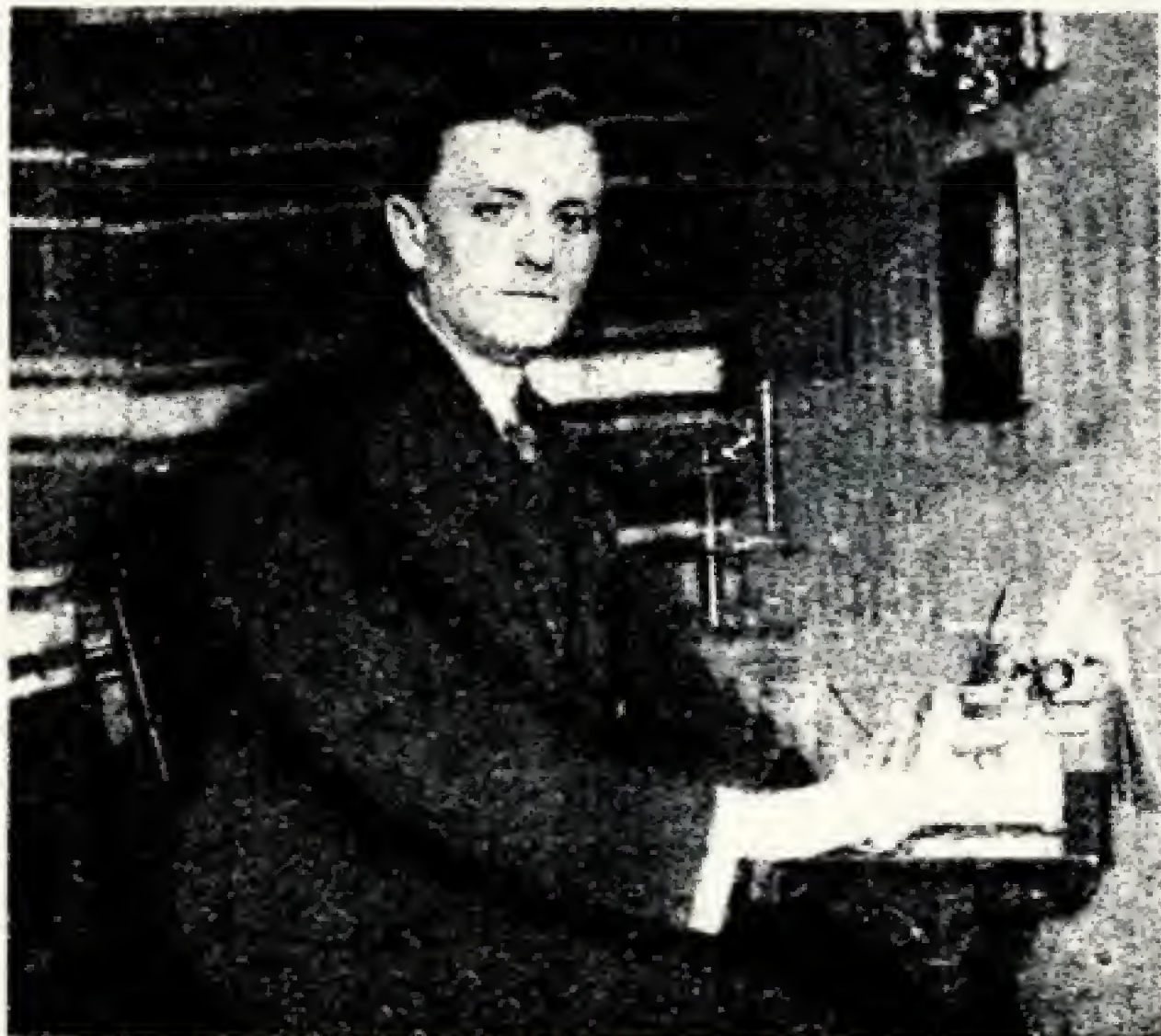


Знимання туману

Гутер, режисер фільму «Крадіжка серця», що його ставить одне німецьке кіно-підприємство, робить спроби знимати сцени, що відбуваються в тумані. Винайдено спосіб робити хемічним шляхом оцей самий «туман» і досягається, цікавотою ілюзією. Гутер сподівається, що йому пощастить збагатити кінематографію ще одним засобом: зниманням туману.

Ще про кіно й радіо

В першому номері «Кіно» вже писалося про винахід угорського інженера Михалі. Цей інженер сконструював апарата, щоб передавати як рухомі (кіно), так і нерухомі малюнки через радіо.



Інженер Михалі

«В СРСР,» професор фізики саратівського університету В. Попов також винайшов спосіб передавати рухомі малюнки через радіо.



Моментальна кольорова фотографія

Робити кольорові фотографії тепер важко тому, що для них потрібне дуже велике позування, бо інакше не буде чіткого відбитка. Окрім того, об'єктив апарата для кольорової фотографії мусить мати спеціальний жовтий екран, а час, потрібний для позування, в 60 разів більший за той, що його потрібно для звичайної платівки.

Нещодавно проф. Руссо зробив доповідь у Паризькій Академії Наук про новий засіб, що дає змогу робити моментальну кольорову фотографію (в $\frac{1}{25}$ секунди).

Винахід проф. Руссо ось який: платівка, що сприймає проміні, складається з трьох фотографічних платівок, що їх накладається одну на другу й кладеться потім в апарат без всякого екрана. Коли проміні світла падають на цю складну платівку, то перша плівка сприймає блакитні й фіолетові проміні, друга—зелені, третя—жовті, червоні й оранжеві.

Таким чином, маємо три кліше, що їх правильно покладено один на одного. Треба лише зробити позитиви з цих трьох кліше, й накласти їх один на одного, щоб одержати кольоровий відбиток.

Кіно-музика через радіо

Коли в Америці вперше демонструвалося фільм «Нібелунги», кіно-фірма Уфа зробили в місті Бриоркліф дослід передавання музичного супроводу до фільму через радіо. Музику, що її склав спеціально для цього фільму композитор Гуго Розенфельд, виконувалося в Нью-Йоркському «Cetirn Theatre», Нью-Йоркська радіо-станція передавала її, а сприймав музику апарат, встановлений в кіно-театрі Бриоркліфу.



Знімочний апарат з мотором

До цього часу кінематографічні апарати встановлювалися на триногах і держало їхні оператори мусили крутити рукою. Такі апарати дуже годилися знимати в студії, в кіно-ательє, на обмеженому полі, але для знимання рухомих сцен на натурі вони були за важкі. Цей же, недавно винайдений апарат пристосовано як раз для такого знимання. Він дуже портативний, може хутко мати який завгодно нахил і напрямок знимання. Електро-мотор, що міститься в сумці, яку оператор носить на ремені, сам розгортає та згортає плівку, так що руки оператора цілком вільні, і він може добре керувати апаратом.



Бібліографія

«Кино-передвижки для деревни». Изд-во «Долой неграмотность». Москва. 1925, стр. 16.

Оцій маленькій брошюрі не вистачає лише яскравої зовнішності видання, щоб до неї цілком можна було прикласти назву рекламного проспекту відділа інвентаризації ГПП РСФРР.

На двох сторінках книжки конспективно викладено принципи політичної освіти села за допомогою кінематографа. Кінематограф тут розглядається, як «книжка неписьменного». Наведено головні вигляди кіно: агітаційно-політичний, сільсько-господарський, кіно для розваги то-що.

Далеко більше сторінок книжки цієї присвячено організаційним формам сільського кіно. Тут вміщено докладні вказівки для низового споживача: як набутти проєктор для пересувного кіно, які умови прокату фільмів. Далі з'ясовано структуру апарата «ГОЗ». До брошюри прикладено типову угоду на купівлю проєктора й калькуляцію річей, потрібних для влаштування пересувного кіно.

Для кінематографістів та кіно-робітників, що працюють для кінофікації українського села, брошюра «Кино-передвижки для села» не має практично-керівничого значіння. Система пересувних кіно, що її вжито в РСФРР, не виправдала себе на Україні. Стационарна ж система, що її здійснює ВУФКУ, будується на цілком відмінних од цієї організаційних та комерційних підвалинах.

Н. Лов.

Ездокимов Б. А. Экспозиция и проявление. Необходимое практическое руководство для любителей и профессионалов. С таблицей экспозиции и полным систематическим описанием лучших методов проявления. «Госкино». Москва. 1925 г., стр. 85.

Російська фотографічна література найменше багата була на спеціальні монографії та поради з окремих галузей фотографії. Отже, з'явлення на російському книжковому ринку, що з нього, за браком української фото-літератури, користуються і українські фото-аматори, брошюрки, присвяченої спеціально питанням експозиції та виявлення, треба вітати.

Росподіляється книжка ця на дві нерівні частини — першу, що розглядає способи визначення експозиції, і другу, — що викладає теорію й практику процесу виявлення.

Автор розпочинає з короткого пояснення терміну «експозиція» і переходить далі до опису способів та приладів визначення її.

Описуючи прилади до визначення експозиції, автор зупиняється на фото-метражі Ваткінса (головним чином) та Віна, що обидва належать до типу хемічних фотометрів, обходить, на жаль, цілковитим мовчанням фото-метри оптичні (прилади Гейде та інші), хемо-оптичні, як фотометр д-ра Шліхтера та найповніший фотометр «Юсотифот» д-ра Маєра, й механічні, як наш радянський «Мітгол», французький «Позограф» то що.

Покінчивши з описанням фотометрів Ваткінса та Віна, автор переходить до опису основних визначників протягу експозиції і тут удається в значну помилку чи недогляд, посилаючись на такі визначники, як світосила об'єктива, чутливість платівок та характер об'єктива знімку, й проминаючи такий значний фактор, як віддалення цього об'єкту від об'єктива.

Далі автор наводить і таблиці до визначення самої експозиції. Таблиці ці передруковані з рекламного видання «Руководство к пользованию фотографическими произведениями фабрики И. Гауффа и К-о. Акц. Общ. «Фейербах, Вюртемберг». СПб. 1910», але ж автор чомусь замовчує це. Але вага справи не в тім, що автор не подає джерела, а в тому, що передруковуючи таблиці, він поставився до цього не уважно: таблиці, видруковані в «Руководстве» Гауффа, складені за старим стилем, і Б. Ездокимову треба було-б відповідно змінити їх, передруковуючи таблиці в 1925 році.

Це основний недогляд Б. Ездокимова. Що-ж до дрібніших, то треба зазначити відсутність коефіцієнтів для об'єктивів зі світлосилою вищою од $F:3,2$ (адже тепер маємо найновіші оптичні конструкції анастигматів зі світлосилою $F:2,7$, як от нова серія Тесарів Цайса, й навіть $F:2,0$ і більше — «Ернстари» Ернемана), що також пояснюється тим, що автор передрукував таблиці р. 1910 без жадних змін.

Далі треба зауважити на тому, що автор промовляє лише за платівки виробництва «Госкіно», зовсім замовчуючи про

інші, і од цих рядків про платівки «Госкіно» оддає дешевенькою рекламою. Але-ж можливо, що це провина не автора, а провина самого видавництва «Госкіно».

Значно змістовніша друга частина книжки: розділ, що викладає теорію й практику виявлення. Тут автор сідає, мовляв, на свого «коня» і коли-б не дрібні недогляди, то виклад другої частини книжки можна було-б визнати за непоганий.

Висновок наш такий: книжка хоч і не оброблена, особливо в першій частині, проте, корисна. У другому виданні авторові треба переробити книжку.

Треба також і подбати про зовнішність нового видання, а то це нагадує швидке коректурні відбитки, аніж книжку, видану р. 1925, та ще й недешево, — 1 карб. за 85 сторінок кишенькового формату.

С. Кравців.

Бела Баллаш «Культура кино». Пер. з німецької Ред. і передмова А. Піотровського.—ГПЗ, 1925 р., стор. 95.

Велика капіталістична промисловість «створила вже багато такого, що в процесі діалектичного розвитку стало її протиріччям» (курсив автора). Таким протиріччям в царині соціально-політичній є робітничий рух. В царині-ж «ідейної культури», в царині «надбудов», антитезою буржуазно-ідеалістичному світогляду є кінематограф.

Вже одна ця думка, що є підвалиною всіх естетичних формул Баллаша, вже самий факт вирішення проблем кіно в світлі соціології та економіки, визначає книжку Баллаша посеред інших спроб збудувати естетику й теорію кіно-мистецтва (Луї Делюк, Урбан Гал, Тальбот то що).

Умоглядній культурі, що виникла через винахід книгодруку, Баллаш протиставляє культуру зоруву.

Світогляд капіталістичної доби стремить усе абстрагувати, «відійти від безпосереднього буття річей», підлягаючи економічному фактору «позбавлення річовості», себ-то заміни натуральної вартості річей їхньою риночною ціною.

Кінематограф знову повертає людську свідомість на лоно конкретної виразності, видності річей, матеріальності уяв. Кінематограф дає людству нову мову—мову жестів.

І так далі. І так далі.

Взагалі, кінематограф, за Баллашем, є ознака нової майбутньої культури, що мусить бути, через низку економічних та культурно-ідеологічних обставин, культурою матеріалістичною й інтернаціональною.

Читач може, проте, помилитися, глянувши на ті цитати з Маркса, що автор ними часто-густо зтверджує свої думки про суть кінематографії.

Бела Баллаш, безумовно, не марксист, а його естетична система наїто парадоксальна, щоб бути науково-непохитною, і з марксизмом має дуже мало спільного.

Книжка Баллаша—це продукт передової західньо-європейської думки, що втворила два найрадикальніших напрямки нового, повійського мистецтва—експресіонізм у Німеччині й уніанізм у Франції.

Середня (поміж вступом і післясловом) частина книжки зветься:—«Нариси кіно-драматургії».

Тут, в окремих розділах і параграфах, що мають, часом, лише по декілька рядків, автор розглядає питання теорії фільмового мистецтва.

Дуже цікаві думки Баллаша про імпресіоністичний та експресіоністичний стиль у кіно. «Імпресіонізм дає частину замість цілого»,—чи то окремий куток пейзажу, або сцени, чи то деталь психологічної гри актора. «Експресіонізм, навпаки,—це скупчення маси деталей (і гри й обстановки) в одну напружену картину, поширену за межі словесних контурів».

Приязнь автора—на боці експресіоністичного стилю, на боці німецьких новаторів—насамперед, Роберта Віне з його стилізовано-психологічним «Кабінетом доктора Калігарі». Американський реалізм стріває з боку Баллаша дуже холодну й критичну оцінку.

Висновок: до кожної книжки, яка-б блискуча формою й цікава змістом вона не була, треба підходити дуже критично й обережно. Це саме можна прикласти й до книжки Баллаша.

М. Л.

ЛЕНІНГРАДСЬКИЙ ГУБВИКОНКОМ.
Північно-Західне Крайове Управління в справах
== фотографії та кінематографії ==

„СЕВЗАПКИНО“

Ленінград — Москва — Харків.

Управління: Ленінград, Проспект 25 Октябрю № 80.

Відділи: Москва, Б. Дмитровка, 23.

Харків, вулиця 1-го Травня № 4. Тел. 26-92 і 6-85.

Фабрика кіно-фільм: Ленінград, Проспект Красные Зори № 10.

ОСТАННІ, 1925 РОКУ, КАРТИНИ

„НАПОЛЕОН ГАЗ“ — героїчний кіно-роман.

„МІНАРЕТ СМЕРТИ“.

„9-е січня — кривава неділя“ — історично-революційний фільм.

„НА ЖИТТЯ І СМЕРТЬ“.

„АЕРО 54“.

КРАМНИЦІ: 1-а Державна Фото-Кіно крамниця. Ленінград, Проспект 25 Октябрю № 80.

2-а Державна Фото-Кіно крамниця. Ленінград, ул. Желябова № 19.

3-ій Державний Всеукраїнський Фото-Склад, Харків, ул. 1-го Травня № 4, тел. 26-92.

Крамниці постійно одержують закордонний і радянський фото-крам.
Фото-кіно апаратура.

Продаж фото-платівок і паперів випробованих номерів емульсій.
Даремне навчання. Постійна консультація в справах фото-техніки.

Виявлення і Друкування. Ремонт апаратури.

Представництво на Україні

Всеросійського Фото-Кінематографічного Акційного Товариства

„СОВЕТСКОЕ КИНО“ (СОВКИНО).

Москва, Мал. Гнездиковский пер. № 7.

ПРОБНИЦТВО

ЦІНА № ЖУРНАЛУ - 40 коп.

ВУФКУ 1925 року.

**ПАРАС
ШЕВЧЕНКО**
ПЕРША
СЕРІЯ

**ПАРАС
ШЕВЧЕНКО**
ДРУГА
СЕРІЯ

**БОРОТЬБА
ВЕЛЕТНІВ**

**ШЕВЧЕНКОВЕ
ЖИТТЯ**

**ТРИПІЛЬСЬКА
ТРАГЕДІЯ**

УРГ

**ФАБРИКАНТОВІ
ПРИПОДИ**

**НЕПЕВНИЙ
БАГАЖ**

СУХОПИ

**ЯК ДБАЄШ
ТАК
І МАЄШ**

**БОРОТЬБА
З ШКІДНИКАМИ**

**П.
ДА
ІЯ**

П.К.П.
ДРУГА
СЕРІЯ

АЛІМ

**СИНИЙ
ПАКЕТ**

**БОРОТЬБА
З ПОСУХОЮ**